Dorin Ştefănescu

Poetică fenomenologică

Lectura imaginii



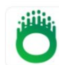
INSTITUTUL EUROPEAN



Colecția

TEXTE DE FRONTIERĂ

Nr. 79



Dorin ŞTEFĂNESCU este profesor univ. dr. la Facultatea de Ştiinţe şi Litere a Universităţii „Petru Maior" din Târgu-Mureş şi membru al Uniunii Scriitorilor din România. Cărţi publicate: *Hermeneutica sensului* (1994); *Sensul şi imaginea. Eseuri de hermeneutică a imaginarului* (1997); *Prezenţă şi înţelegere. Reflecţii asupra fenomenului religios* (2000); *Creaţie şi interpretare. Studii despre arta cuvântului* (2003); *Metafizică şi credinţă* (2005); *Heliade necunoscutul. Ontologie şi poetică* (2007); *Spiritul de fineţe. Cincisprezece meditaţii* (2009); *Celălalt Hasdeu. Doctrina esoterică* (2009); *Probleme ale interpretării* (2011); *Înţelegerea albă. Cinci studii de hermeneutică fenomenologică* (2012); *Poetica imaginii. O fenomenologie a inaparentului* (2015). Traduceri din Gabriel Marcel, *Jurnal metafizic* (1995) şi Teilhard de Chardin, *Mediul divin* (2007).

INSTITUTUL EUROPEAN
Iaşi, str. Grigore Ghica Vodă nr. 13, O. P. 1, C.P. 161
www.euroinst.ro; euroedit@hotmail.com

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
ŞTEFĂNESCU, DORIN
Poetică fenomenologică: lectura imaginii / Dorin Ştefănescu. - Iaşi: Institutul European, 2015
ISBN 978-606-24-0137-5

82.09

Printed in ROMANIA

DORIN ŞTEFĂNESCU

Poetică fenomenologică
Lectura imaginii





INSTITUTUL EUROPEAN
2015

Cuprins

Partea a II-a

Chipul de sub imagine. Microanalize

Când marea se mişcă învolburată, valurile înspumate formează, în neliniştea lor, imagini asemenea unor fiinţe; e ca şi cum aceste fiinţe ar pune valurile în mişcare şi totuşi, dimpotrivă, mişcarea valurilor e cea care le formează.

Søren Kierkegaard

Imaginea transparentă
Liniamentele unei poetici fenomenologice

Dacă rostul pozitiv al criticii îl dibuim în ridicarea pe plan de conştiinţă a valorilor de penumbră sau chiar subterane ale unei opere poetice, e clar că filosofia poate să pună la dispoziţia criticului unelte din cele mai eficace şi mijloace de sondaj şi de determinare conceptuală, cu totul singulare.

Lucian Blaga[1]

Încercările de faţă sunt aplicaţii ale unei poetici fenomenologice a imaginii, punând sub interogare – din perspectiva cititorului – statutul imaginii poetice cu referire la funcţia pe care aceasta o are în constituirea semnificabilului originar. În variatele lor articulaţii şi nuanţări, interpretările şi microanalizele se vor un răspuns posibil la următoarele întrebări: ceea ce înţelegem ca semnificanţă a unui poem vedem şi într-o imagine? Dacă semnificabilul dă ceva de văzut, ce face cu putinţă emergenţa imaginii? Care este originea inaparentă a imaginii sau imaginea de sub imagine? Altfel spus: ceea ce pre-semnifică în mod originar se dă înţelegerii în „trupul" unei imagini infra-textuale, într-o configuraţie

[1] *Critica literară şi filosofia*, în rev. „Sæculum", anul I, martie-aprilie 1943, p. 10.

grăitoare? Cum putem surprinde, dincolo de corpul poetic, dar prin limbajul semnificant al acestuia, chipul *inimaginabil* al trupului poetal, în locul incert – ezitând între *realia* şi *fictia* – în care ceva transpare în perspectiva deschisă de un nou punct de vedere?[2]

În toate aceste cazuri, ceea ce nu apare şi totuşi face semn, că este ca şi cum n-ar fi, arată o *imagine transparentă*, imprezentabilă, posibilul invizibil al unei luminări. Avem de a face cu o imagine eclipsată care, deşi absentă din vederea imediată, întemeiază posibilul vizibilului, permite luminii să treacă tocmai întrucât e absentă, o absență transparentă, un mediu de trecere şi de luminare. Mediu imaginal care se constituie ca trup de lumină al semnificabilului originar: inimaginabil, din perspectiva percepției sensibile sau a unei intenții explicite, care – în poem – ia trupul poetal al unei imagini, se configurează în forma inevidentă, dar iradiantă a transparenței care dă de văzut, adânceşte vizibilul deschizându-i o perspectivă nebănuită. *Perspectivă inversă*, pentru că imaginea nu se proiectează pe ecranul lumii (sau al lumii unui text) ci, dimpotrivă, pe golul lumii ecranate, pusă în paranteza exteriorității aparente. Inversarea nu priveşte doar răsturnarea imaginii în oglinda care o reflectă, ci şi schimbarea – răsucirea – punctului

[2] Referitor la concepte precum intuiție eidetică, înțelegere albă, corp poetic sau trup poetal, pe care le vom folosi în acest volum, trimitem la cartea noastră *Înțelegerea albă. Cinci studii de hermeneutică fenomenologică*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2012, pp. 166-231. Am prezentat *in extenso* punctele de vedere expuse sintetic în aceste pagini introductive, inclusiv bibliografia aferentă, în *Poetica imaginii. O fenomenologie a inaparentului*, Editura Paideia, Bucureşti, 2015.

de vedere, deschiderea unui nou unghi. E vorba de imaginea matricială, potențială sau embrionară care nu desemnează o reprezentare constituită, articulată într-un sistem de semne, ci o formă incipientă, în gestație. Ceea ce înseamnă că această imagine nu a apărut încă, fiind expresia virtuală a inaparentului, in-formarea unei forme vide. Ca atare, demersul nostru urmează o cale circulară, înainte și înapoi (ilustrând una din ipostazele cercului hermeneutic): în amonte, de la imaginile articulate verbal înspre pre-figurările potențelor seminale (de la imaginar la imaginal) și, în aval, la imaginile poetice propriu-zise. La acest nivel, nu putem vorbi nici de manifestare, nici de reprezentare, căci nimic nu ni se pune în față. Imaginea inaparentă (a inaparentului însuși) este ascunsă în forma pe care o arată, dar aici semnificabilul dă deja ceva de văzut și de înțeles. Paradoxul e următorul: forma acestei infra-imagini este un mediu diafan prin care se vede ca și cum nu ar conține nimic. Imagine absentă din vedere, și totuși o prezență ascunsă în transparență, învăluită în lumina care o dezvăluie. Imaginea e vălul transparent; dar ea însăși este învăluită de semnele discursive în care apare. Astfel că, pe de o parte, ea arată imposibilitatea apariției, constituindu-se ca posibilul inaparent al unui semnificabil originar. Pe de altă parte, ceea ce arată și face vizibil spune ceva, semnifică indirect, într-un mod ascuns. Înseamnă că ceea ce ea ne spune se dă înțelegerii, este un conținut inteligibil, necesitând o abordare interpretativă. În același timp, conținutul acesta de sens abia emergent se arată într-o formă vizibilă, sensul și imaginea alcătuind un tot unitar, o singură apariție semnificantă. Dacă trupul poetal apare ca imagine acoperită, aceasta este

imaginea semnificabilului care, într-un poem de pildă, se fenomenalizează în „scenă" de substrat, ca peisaj scufundat în materia poetică pe care o face cu putinţă.

Poetica imaginii pe care o avem în vedere reuneşte într-un acelaşi demers două opţiuni metodologice, una hermeneutică iar alta fenomenologică, armonizându-şi eforturile pe calea regală a hermeneuticii fenomenologice. Hermeneutica şi fenomenologia inaparentului sunt singurele apte să abordeze acele fenomene care, la prima vedere, nu se arată. O hermeneutică aşezată fenomenologic, întărită în competenţa ei comprehensivă, adâncită şi lărgită, prin aportul fenomenologiei inaparentului, până în substratul infra-textual în care semnificabilul originar se autorevelează în trupul poetal al unei imagini numenale. Este *mai-mult-ca-aparentul* deoarece nu e încă o apariţie propriu-zisă, ci o pură posibilitate a posibilului. Imagine vulnerabilă, chiar tăcută, căci ea nu întruchipează şi dă o faţă rostitului; rămâne în rostirea neauzită, în figura nevăzută care o luminează şi o face să lumineze. Poetica hermeneutică a imaginii nu aspiră la mai mult decât a da de un înţeles, a intui locul în care ceva semnificabil începe să se arate, dă semn că semnifică. Intuirea aceasta este inaugurală, neparazitată de nicio experienţă prealabilă; ea înţelege sensul acestui nefamiliar care rămâne într-o lumină clar-obscură, inevident, totuşi un sit de experiat în chiar noutatea ivirii sale sub forma unei imagini laterale, oblice. Cum am putea-o înţelege dacă nu tocmai urmând calea pe care ea ne-o deschide, pătrunzând în adâncul niciodată explorat, altfel inaccesibil, ca într-o *terra incognita* care ne cheamă şi ne ia în pază? La rândul ei, fenomenologia inaparentului (a nu încă vizibilului) lucrează

asupra unor astfel de fenomene de tipul imaginilor poetale (diafane sau transparente) acoperite, ascunse în corpul poetic, trans-aparente însă în lumina proiectată care le expune în perspectiva incertă a unor medieri, în intervalul unui fond în „trupul" căruia își profilează chipul evanescent. În și prin ele, inaparentul transpare – strălucește – în vizibil, fără ca el însuși, după cum nici diafanul în sine, să fie vizibil. Diafanul lasă inaparentul să apară, îi oferă un loc de trecere și de manifestare, fondul de spațiu în care el poate străluci[3]. O

[3] În legătură cu termenul *diafan*, îl folosim în sensul său aristotelic de mediere luminoasă, mediul translucid sau transparența, *diaphanês* (lat. *diaphanum*, *transparens*) reprezentând ceea ce transpare prin, aparența manifestă, ceea ce e luminos, o întâlnire particulară a luminii, a corpurilor și a energiei iluminative. Despre semnificațiile complexe ale diafanului, cf. interpretările Ancăi Vasiliu: *Du diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Vrin, Paris, 1997 (trad. rom. Editura Polirom, Iași, 2010); *idem*, „Diaphane", în Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Seuil, Paris, 2004. Citām din această ultimă lucrare: „Situat la dubla întretăiere a vederii și a vizibilului, a apariției și a constituirii imaginii, termenul *diafan* este astăzi unul din martorii cei mai revelatori ai modului în care cei din vechime priveau, concepeau și înțelegeau lumea. Căci, pentru gândirea antică și medievală, nu e suficient să fie lumină și ceva «solid» pentru ca lumea să fie văzută în culorile ei și cunoscută în formele și speciile ei, trebuie să existe de asemenea diafanul, adică un «mediu» care leagă lucrurile între ele și deschide prin el o cale către receptarea sensibilă și înțelegere. De atunci, diafanul a ajuns să pătrundă în mod tacit nu doar orice știință optică, ci și întreaga reprezentare a lumii sub dublul său aspect sensibil și inteligibil, operând astfel, prin participarea sa la lumină, o veritabilă mutație între vizibil și invizibil" (p. 307).

inevidenţă iradiantă, vizibilă numai în manifestarea sa epifanică, în revelarea sa cvasi-fenomenală: *iconofania* (sau *imagofania*) inaparentului în mediul de manifestare al transparenţei. În cuprinsul revelator al poemului, lumea imaginii nu este închisă; numinozitatea sa esenţială iradiază în vectori de sens, tot atâtea praguri ale deschiderii, proiecţii ale unor perspective inedite. Sunt fapte apariţionale ale unui sens fără orizont fenomenal, mai degrabă criptofenomene sau protofenomene. De aceea, în cursul analizelor, vorbim de procesul defenomenalizării, cu referire la imaginile prefigurative ale inaparentului, imagini *in nuce* – infratexuale – pe care le numim *imageme* sau imagini poetale. Iar faptul că ceea ce face vizibilă rostirea poetică transpare în chipul imaginii drept ireal arată cealaltă faţă a realităţii, ascunsul întrevăzut dar niciodată de faţă. Un real nefamiliar intuit în imaginea inaparentului însuşi ca trecere spre început, ca întoarcere spre înăuntru, acolo unde totul se face şi se preface, se întoarce pe dos, e în acelaşi timp prefigurare şi transfigurare.

Prin urmare, e nevoie de o înţelegere care nu dă sens, ci primeşte sensul la sine. Îl primeşte însă nu doar fără concept, ci şi *fără imagine*? Imaginea – simplă repetiţie sau reproducere a ceea ce este – dă de văzut lumea sub chipul aceluiaşi, nefăcând decât să spună fiinţa prin manifestările sale. În această accepţiune, imaginea ne oferă chipul „obiectiv" al unei prezenţe impersonale, indiferente, fascinaţia unui discurs alienant. Or, înţelegerea *este* în lucruri – acolo unde ele încep să (se) semnifice – şi nu în imaginea pe care o propune o reprezentare a lucrurilor. Ea se află *în* lucruri, fără să le confişte semnificabilul, într-o paradoxală distanţă a

ascultării, în locul nedeterminat al vacuității gândirii, a imaginii, a reprezentării. De aceea, semnificabilul este un non-manifestabil real, fără un orizont de prezență: celebrare pură, originară, lipsită de aportul unei experiențe, al unei „trăiri” în care s-ar expune. Ceea ce începe să semnifice nu pune în vedere, arată ceea ce nu apare în vizibilitatea textului, se rostește precum o negare – ori o punere în absență – a tuturor celor ce se afirmă în orizontul prezenței. Ceea ce intuim prin înțelegerea albă nu este obiectul sensibil al unui corp poetic perceput ca dat exterior configurat în statica alcătuirii sale (structura textuală). Presupunând că am putea intui acest corp poetic, eul intuitiv s-ar limita și s-ar obiectiva în exterioritatea unui obiect străin, într-un *negativ* pe care *trebuie* să-l primească la sine din moment ce i se dă. Dar i se dă ca non-eu limitativ, obiectivant, așa cum lectura exterioară a unui poem întâlnește o lume străină pe care o resimte mai întâi ca pe o negare a tot ce este știut și admis, în care nu poate intra decât cu prețul destituirii eului, jertfind idealul în virtutea unui real impropriu. Este de altfel și motivul pentru care vorbim de natura apofatică a acestei intuiții, căci ea nu afirmă nimic sau – mai exact – afirmă negând, neagă negativul obiectual al alterității unei lumi pe care nu o poate asimila ca atare, din exterior, ca limitare a activității eului. Ea este cea care cu adevărat *deschide* poemul, dar o face din interior, din unghiul de vedere al originii sale poetale. Intuiția din punctul de vedere al poemului neagă prin urmare determinarea sau influența din partea non-eului pe care îl reprezintă corpul poetic. Simpla percepere a acestuia (intuiția sensibilă) în datul său exterior de reprezentare determinantă este înlocuită cu

intuiţia receptivă a lucrului în sine, a poemului în sine, în trupul său poetal care se află în afara oricărei influenţe reprezentative. Nu surprindem astfel decât *locul* inaparentului, figura (imprezentabilă şi nereprezentativă) a semnificabilului, adică imaginea transparentă a unei urme. Iar mediul propriu al ivirii imaginii este o distanţă care nu desparte ci unifică, leagă lucrurile între ele în cuprinsul deschis al poemului. Loc predilect al diafanului situat la dubla încrucişare a vederii şi a vizibilului, a apariţiei şi a constituirii imaginii. În acest *positum* al oricărei percepţii, posibilul imperceptibil face posibilă percepţia însăşi, iar tot ce apare e acoperit în adâncul ascunsului, inaparent percepţiei sensibile, nevăzut întrucât nu dă încă nimic de văzut. Se deschide însă intuiţiei eidetice în formele trecerii şi transparenţei, în imaginile absenţei şi ale luminii prin care se vede. Ceea ce nu apare percepţiei face perceptibil, nu se dă spre vedere dar face vederea posibilă, fiind el însuşi posibilul vederii. Aspect ce pune un raport invizibil, inaparent, cu fiinţa realului, derealizată, de-fiinţată, fluidizată până la forma pură a fiinţării, acolo unde inaparenţa este trans-aparenţă. Inaparentul nu are relaţie cu fiinţa şi cu prezenţa, ci cu absenţa sau chiar cu nimicul revelat apofatic şi a cărui epifanie are loc în trupul poetal al *imaginii*. Inaparent din care decurge de altfel şi apofatismul unui demers care nu o poate circumscrie afirmativ, ci înaintând prin negaţii şi interogaţii.

Forma luminoasă pe care o îmbracă semnificabilul nu este forma poemului creat, rezultat al unei lucrări. De aceea, nu avem în vedere „opera” ca atare, corpul poetic realizat ca lucru desăvârşit al artei, ci lucrarea creatoare prin care – pentru poet ca şi pentru cititor,

doar că pentru acesta din urmă în alt mod –, în suspensia ființei unui poem, începe să se închege ceva cu sens. Din lumea poemului pornim, fără a zăbovi însă în locul pe care îl configurează rețeaua sa de semnificații, la nivelul imaginilor integrate în vasta pânză a spațiului imaginar. Acest *ceva ascuns* nu se află în structura poemului vizibil ci în non-manifestarea unui semnificabil inaparent a cărui lumină face cu putință procesul creației, aducând rostirea ascunsă a ființării poetale la rostitul actual al ființei poetice. Imaginea poetală nu e una de primă instanță, nu se impune ca prezență evidentă la suprafața textului, nu intră în orizontul de vizibilitate al ființei textuale. Inaparența ei este un fond clar-obscur, intermediul translucid al ivirii semnificabilului originar. Ceea ce este de prim abord și apare în textul unui poem este imaginea deja constituită, prinsă în complexul semnificațiilor ca element al unei lumi imaginare. Este imaginea poetică textuală ca obiect al tematizării interpretative, chiar dacă înțelegem acest travaliu exegetic drept *inter-pretatio*, adică prestație intermediară, strecurarea printre rândurile unui text. Imaginea poetală, în schimb, se ascunde în propria transparență, e voalată în chiar lumina ce face cu putință vizibilul, iar în fața unei astfel de imagini disimulate, hermeneutica are de a face cu un alt tip de inevident, nu cu cel al unui sens latent pe care să-l aducă la suprafață, în conștiința care îl discerne ca inteligibil. Este inevidentul unui sens posibil, netematizabil căci pretematic, nu-încă-vizibil, ca fenomen originar nemanifestat sau ca figură a absenței, care se dă intuiției eidetice sub forma diafană a trecerii prin transparență. Figură a absenței, ea nu e interpretabilă decât în momentul în care

deja nu mai este, sau – altfel spus – „figurează" în subtextul ori mai degrabă în *pre*textul în care ea se iveşte şi semnifică înainte de *a fi*. O *imagine transparentă* a inaparentului care joacă rolul fondului de spaţiu ce luminează – pune în lumină – materia imaginii poetice propriu-zise, iar acest spaţiu relaţional nu e iluzia creată de un *trompe-l'œil*, ci mediul real al perspectivei deschise de posibilul însuşi al luminării, inter-spaţiu al manifestării, distanţa care uneşte şi străluceşte. E mai mult decât structura de palimpsest, unde imaginea acoperită răzbate prin interstiţiile imaginii suprapuse; în structura diafană imaginea fondului de spaţiu rămâne inaparentă, în timp ce imaginea poetică de suprafaţă e adusă în zona optică a unei alte vizibilităţi, adâncită şi luminată din interior. Nu ea este „obiectul" intuiţiei, ci distanţa creată de intervalul acestei medieri, forma care devine vizibilă prin transparenţa invizibilului. Intenţionalitatea interpretării e pusă în paranteză, iar calea intuiţiei e deschisă, dar numai în măsura în care intuiţia comprehensivă e văzută drept presupoziţia – *posibilitatea intuitivă* – cu ajutorul căreia calea interpretării este ea însăşi deschisă mai în adâncime. Locul intuit de înţelegerea albă e primul „loc", umplut intuitiv, al discernerii reflexive, aurora interpretării.

Conform opţiunii fenomenologice, imediatitatea şi imprevizibilul imaginii nu ţin de un orizont de prezenţă şi nici măcar de un orizont al absenţei, căci ceea ce se dă ca imagine primă a signifiabilului nu are orizont, nu se proiectează decât pe ecranul incolor al vacuităţii. O formă goală, am putea spune, dacă ea nu ar fi forma de manifestare a unui început absolut, emergenţa originarului în înţelegere. Iar ceea ce fenomenologia

caută este tocmai experierea fără prealabil a unui dat inițial care se dezvăluie ca imagine. A vedea un lucru prin imagine nu înseamnă a nu vedea imaginea, ci a fi purtat dincolo de prezența obiectivă a lucrului, a-ți prelungi vederea adăugându-i un câmp de vizibilitate nebănuit, o perspectivă adâncită. Intuiția eidetică surprinde esența lucrului în mod originar, un chip fenomenal aprezentat. Deşi hermeneutica vizează înțelegerea a ceva ce nu este imediat accesibil, adică a unui sens înscris în opere, inteligibil – dincolo de conştiința intuitivă – pe căile cunoaşterii reflexive, imaginea transparentă pune inaparentul în condiția manifestării, dar a unei manifestări de pasaj, fără față ontică. Ea nu este ca atare accesibilă, adică inteligibilă în modul în care sunt stratificările de sens ale imaginii poetice. Fulguranța sa nu reprezintă decât donația invizibilă a unui sens care își marchează dispariția, darul luminos al absenței. Faptul că trecerea ei prin fondul de spațiu care o face vizibilă scurtcircuitează conştiința o defineşte ca fenomen al autodonației semnificabilului, ca autorevelare a sa în trupul poetal al faptului-de-a-apărea. Ceea ce *dă de înțeles* că avem de a face cu un fenomen pre-figurativ originar, cu un protofenomen care se dezvăluie la rădăcina reprezentărilor imaginare, al expresiilor simbolice. De aceea, înțelegerea sa este reducție, punere în suspensie: imediată, ea e fără proiect ori expectanță a sensului, neanticipativă în sens intențional. Decurge de aici că acest dat originar nu este rodul unor presupoziții care fac posibilă asimilarea sensului, sens proiectat pe orizontul de aşteptare al subiectului receptor. Datul acesta este nedeterminatul pur, transcendent oricărui subiect sau orizont de prezență. Darul său neaşteptat este revelarea

imprevizibilului, a ceea ce nu apare şi totuşi se dă, trece absent prin lumina înțelegerii. E vorba însă de o autodonație a absolutului *ca inaparent* intuit în transcendența sa, ca urmă ştearsă, luminând în echivocitatea înțelesului. Nu este aceasta tocmai imaginea transparentă care – înainte de a se dizolva în textura lingvistică a unor complexe figurative – deschide perspectiva subînțelesului, a unui prag nevăzut în care totul abia începe, se prefigurează ca posibilul germinativ al ființării?

Ființa guvernează apariția ființărilor; avem însă în vedere nu ființa în accepția sa generală – definiția sa lungă – de garant al apariției tuturor celor ce sunt. Ne preocupă ființa specială a poemului, ca organism viu de sine stătător, structurat într-un text care vorbeşte şi apare în ipostaza sa de corp poetic şi, deopotrivă, ființa imaginii poetice, prinsă în țesătura vizibilă a discursului. *Această* ființă este destructurată de intuiția eidetică a înțelegerii albe, destituită din manifestarea sa explicită, ex-pozițională, privată de atributele întemeierii şi de imperativele semnificării. Ea e străpunsă până în punctul obscur în care semnificabilul e abia posibilul, autorevelarea posibilului însuşi, donație a inaparentului în trupul poetal al unei infra-imagini, în miezul ireductibil al unei pre-imagini sau – aşa cum l-am numit – al unui *imagem*. Stare genuină a comprehensibilului confruntat nu cu survenirea ființei imaginii, ci cu pre-ființarea ei inimaginabilă. Înțelegem deci prin ființare nu vreo calificare ontică a ființei reprezentabile, ci dinamica (*dynamis*) potenței imaginale, starea de trecere prin transparența care se vede, ia forma unei imagini originare. Iar această trecere a începutului prin ceea ce semnifică înainte de a fi este imprezentabilă şi nereprezen-

tabilă, deşi vorbim de o deschidere a posibilului, nu în sensul însă de orizont al unei prezenţe care ar putea fi re-prezentată. Imprezentabilul are natura inevidentului; el nu se arată dar marchează locul trecerii posibile, al fiinţării semnificabilului spre fiinţa în care urmează să se împlinească. Începutul proiectează fiinţa, promovează fiinţarea înspre fiinţă, dar aceasta rămâne ascunsă în sfârşit, adică în actualizarea nesfârşită a potenţialităţii. Înțeleasă pornind de la străfundul unui *posse* care se dă ca început la nesfârşit, poetica fenomenologică a imaginii este o *poetică a posibilului*. Prin urmare, regresia spre fiinţarea imprezentabilă a imaginii este o adâncire în posibil, o coborâre în subtextul sau în *pre*-textul unui *altfel decât a fi*, până în pânzele freatice care subîntind structura textuală. Dacă putem vorbi de o preeminență a fiinţării asupra fiinţei, aceasta în virtutea distanţei pe care ea o deschide în sânul posibilului. Distanţă în care comprehensiunea fiinţei se spune în felul în care semnifică şi se arată, ca dezvăluire inaparentă, învăluită în propria non-manifestare, în trecerea invizibilă prin distanţa străbătută. Aspect ce caracterizează de altfel natura imaginii poetale pe care intuiţia abia o surprinde în fulguranţa ivirii şi a devenirii, în efemera sa fiinţare de dinaintea intrării în orizontul fiinţei. Ea nu respiră decât în acest scurt interval de trecere spre fiinţa poetică la care aspiră.

Prin şi în distanţă – luând distanţă faţă de prezenţa scripturală a fiinţei textului –, semnificabilul intră în forma propriei treceri, în câmpul (fără spaţialitate) al fiinţării. Fie că vorbim, pe de o parte, de „materia textului" (H.-G. Gadamer) sau de „lucrul textului" (P. Ricœur), fie, pe de altă parte, de „concretizarea

textului" (R. Ingarden) sau de „jocul împreună al textului şi cititorului" (W. Iser), adică fie de intenţia şi strategiile textului, fie de intenţia şi constituirea subiectului cititor, – în toate aceste situaţii avem de a face cu fiinţa textuală închegată în structura manifestării sale vizibile, ca prezenţă de sine stătătoare, beneficiind de legităţi proprii, inclusiv de cele care desfăşoară constelaţia imaginilor poetice. Fiinţa acestei structuri se dă lecturii şi interpretării, într-un cuvânt: tematizării. Distanţa la care ne referim nu se deschide însă în corpul poetic decât pentru că în prealabil face disponibilă *forma* unei posibilităţi textuale, trup poetal pre-textual şi pre-tematic, al rostirii de dinaintea rostitului şi al lui a semnifica înaintea lui a fi. Formă în care „lucrul" inaparent se instalează în vizibil, ca lucrare ce spune şi dă de văzut, arată *imaginea* imprezentabilă a unei pre-faceri. Semnificabilul se in-formează, iar forma sa coincide cu imaginea pe care o arată. Punerea-în-imagine nu e altceva decât ridicarea inaparentului la vizibilitate, circumscrierea semnificării în sfera dicibilului. Imaginea apare într-o formă, la fel cum chipul unui om capătă conturul expresiv al unei înfăţişări sau o natură moartă dobândeşte viaţă în rama unui tablou. Dacă trupul poetal al semnificabilului apare în forma unei imagini – *poate* să apară ca imagine – şi dacă aceasta este imaginea originarului, forma pe care o ia esenţa unui lucru, cum devine posibilă imaginea şi, mai ales, ce formă originară îi conferă vizibilitatea, se arată nu în sine, ci în chipul în care se dă vederii? Dar fiinţarea înaintează nu atât spre fiinţă, cât *în* fiinţă; străbătând distanţa, ea se in-formează în imaginea distanţei, în trecerea invizibilă a non-manifestatului în posibilul

în-fiinţării. Aici diferenţa ontologică nu mai e operantă, în sensul ei uzual, întrucât ea se resoarbe în conciliere şi, în ultimă instanţă, în in-diferenţa trecerii înseşi a imaginii poetale în imagine poetică. Nicio contradicţie nu lucrează în această fulgerătoare trans-formare prin care ceea ce tinde spre arătare apare, intră în lumină şi dispare. Apoi însă, cu cât fiinţarea înaintează în orbita fiinţei, cu atât fiinţa se retrage, păstrează distanţa, atrage şi se sustrage deopotrivă. Permite pe de o parte fiinţării să se arate în chiar distanţa pe care o face posibilă retragerea, pe de altă parte se arată ea însăşi în absenţă, de la distanţă şi prin distanţă, în forma fiinţării care o pune în imagine. Fiinţa survine şi se descoperă în imaginea ce menţine fiinţarea acoperită, dar în această venire sub acoperire fiinţa se arată pieziş, în parcursul oblic al intervalului pe care îl face posibil. Altfel spus, inaparentul nu este vizibil, nu are o imagine decât în retragerea pe care şi-o autoimpune, revelându-se în distanţa deschisă în el însuşi; paradoxal, retragerea sa din vizibilitate îl face vizibil, dă loc de apariţie unei imagini. O imagine a inaparentului, a invizibilului ca diferenţă şi distanţă, ca diferenţă pusă în distanţa care îi dă forma nereprezentabilă a trecerii şi a apariţiei. Imagine care arată distanţa retragerii, pliul diferenţei în care ea se întemeiază ca loc de trecere.

Dar ce mod al inaparenţei face ca imaginea să apară şi să lumineze prin transparenţa care îi dă consistenţă şi strălucire? Cum îşi defineşte inaparentul propria imagine transparentă, pusă în lumina manifestării? Care sunt constantele sferei de manifestare ce dau măsura acestui fond inevident, pulsiunilor sale imaginale, în pofida fluctuaţiei diacronice a imaginii exterioare? Vom

încerca să răspundem la aceste întrebări, şi la altele care se vor adăuga pe parcurs, făcând vizibile astfel de fenomene inaparente, în modul în care ele se dau ca structuri diafane în cuprinsul revelator al poemului. Având un caracter eminamente aplicativ (cu două-trei excepții care dau prioritate excursurilor teoretice), volumul de față este rezervat preponderent interpretării textelor poetice. Avem în vedere, cronologic pe cât posibil, texte ilustrative din poezia română a secolului XX, cu prelungiri până în prezent, raportate la problematica noastră. În funcție de ponderea şi de frecvența acesteia, ținând cont şi de coerența tematică a unor ansambluri textuale, în partea întâi am ales spre interpretare fie întreaga creație a unui poet, fie anumite volume sau unul anume, în timp ce în partea a doua am supus (micro)analizei două poeme sau – în cele mai multe cazuri – doar unul singur. Se deschide astfel în fața cititorului o panoramă a poeticului văzut din perspectiva inedită a variatelor ipostaze ale imaginii, de la primele creații poetice ale lui Lucian Blaga până la ultimul volum semnat de Claudiu Komartin.

Partea I

Perspective ale inaparentului
Interpretări



Lucian Blaga şi misterul deschis al originarului

Minunea prin care se vede

Ce se dă în ascunderea celor ce nu apar în culorile lumii, nu ajung la manifestarea lor în fiinţa limbajului? Întrezărim şi aici donaţia inversă a inaparentului, darul tăcut al fiinţării care îşi începe lucrarea? Dar începutul este abia posibilul, pragul nevăzut al unei originări. Nicio imagine nu pare să se profileze pe ecranul opac al acestei absolute învăluiri, căci „iată e noapte fără ferestre-n afară", iar „tenebrele n-au capăt,/ lumina n-are înviere"[1]. În poezia lui Lucian Blaga intuiţia nu se opreşte însă niciodată în imposibilul necreator de viziune; tocmai pentru că intuieşte adânc, ea sesizează în miezul ascunderii *ceea ce* se ascunde şi fiinţează în ascuns, „vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric"[2]. Deşi nepătruns – cu gândul, cu vederea –,

[1] Lucian Blaga, *Psalm*, în vol. *În marea trecere* (1924); *Inima mea în anul...*, ciclul *Vârsta de fier* (1940-1944), în vol. *Poezii*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962.

[2] *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, în vol. *Poemele luminii* (1919). Ceea ce se ascunde în numinozitate are natura fenomenelor originare care „nu se revelează intelectului ca abstracţiuni, ci *intuiţiei*" (*Fenomenul originar*, în Lucian Blaga, *Zări şi etape*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990, p. 117).

ascunsul dă semn în noaptea fiinţării, vesteşte discret posibilul început. Nu se închide prin urmare în nemanifestabilul absolut, ci este el însuşi deschiderea prin care absolutul începe să semnifice, încolţeşte în miezul nefiinţei, făcându-le pe cele ce nu sunt încă să fie, aşa cum „sămânţa mirabilă/ ce-nchide în sine supreme puteri" ascunde „un cer de înaltă lumină"[3]. Dă de văzut acest *ascuns în deschidere* – acest *mister deschis* – de vreme ce semnul pe care îl face se ascunde la vedere, semnifică şi arată ceva de neprivit? „Micul incendiu/ ascuns în inima brânduşei de toamnă"[4] este imaginea voalată care arată nearătându-se; fără să fie prezentă, nu e nici absentă întru totul. Deschiderea e chiar această distanţă a posibilului între prezenţă şi absenţă, loc al semnificabilului ce se dezvăluie în propria învăluire de sine. Numai astfel strălucirea sa este lucrătoare, căci semnificarea nu e doar arătătoare a originarului, ci şi creatoare a ceea ce prin el devine posibil. El nu poate fi scos din ascunderea pe care o deschide, dar luminează facerea însăşi, creşterea prefigurată, face „să-nalţe

Blaga vorbeşte despre artă ca revelare intuitivă a misterului („arta este încercarea de a converti misterul pe un plan de intuiţie", intuiţia „năzuind să devină revelatoare"), despre „plenitudinea intuitivă" a poeziei, respectiv – din punctul de vedere al aprecierii operei de artă – despre „cuprinderea intuitivă" a gustului estetic şi despre „critica imanentă" posibilă prin intuiţie (cf. *Artă şi valoare*, în Lucian Blaga, *Opere 10. Trilogia valorilor*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, pp. 547, 548, 561, 585).

[3] *Mirabila sămânţă*, în vol. *Poezii* (1962).

[4] *Cuvinte către fata necunoscută din poartă*, în vol. *Nebănuitele trepte* (1943).

tăcutele seve-n lumină[5]". Astfel încât „rămâie, ah toate, în umbră./ Învoaltă minunea lor sumbră// Să crească sub stea năzdrăvană./ Lumină sunt, inimă, rană[6]". Ceea ce se deschide nu dă nimic de văzut în ascunsul originar al ascunderii; nu se întrevede – nu ia trup – decât *minunea* devenirii, frumusețea ne-spusă a întrupării poetale: „o priveliște de noapte/ negrăită[7]".

Nu e acesta posibilul întredeschiderii, cel care – fără să se arate – arată spre ceea ce va fi? „Puterile păsărești au arătat în triunghiuri/ spre ținte luminoase[8]"; ceea ce e arătat nu e văzut; nicio intenționalitate nu animă arătarea; pur și simplu ceea ce nu se arată arată ceea ce este deja posibil, forma luminoasă înscrisă de la început în ceea ce nu este decât în perspectiva sfârșitului. Adică „latente-n pulberi aurii/ păduri ce ar putea să fie", căci „sunt cu putință și un asemenea foc,/ și asemenea arderi[9]". Potența semnificantă nu înseamnă însă doar înscriere a ființării pe calea ființei, ci și „potența unui mister revelator[10]", facerea de sine, creșterea în adâncul naturii predispusă la prefacere. Ceea ce deja *poate* stă în așteptare, așteaptă posibila zămislire „supt ceruri cari încă nu s-au clădit", „un cer chemător și necucerit[11]". Puterile – „în ipostază de boabe" –

[5] *Mirabila sămânță*, în ed. cit.
[6] *Încântare*, în vol. *Nebănuitele trepte*.
[7] *Fântânile*, ciclul *Vârsta de fier*, în vol. *Poezii*, ed. cit.
[8] *Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*, în vol. *În marea trecere*.
[9] *Cântecul focului*, ciclul *Corăbii cu cenușă*, în vol. *Poezii*, ed. cit.
[10] *Geneza metaforei și sensul culturii*, în Lucian Blaga, *Opere 9. Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985, p. 391.
[11] *La cumpăna apelor*; *Sat natal*, în vol. *La cumpăna apelor* (1933).

semnifică înainte ca rostirea să dea glas, aspiră la ființa lor cerească, iar tensiunea acestui avânt creator este lumină, dă strălucire întregului parcurs încă nestrăbătut. Întrevăzutul este deocamdată imaginea clar-obscură a perspectivei, nelămuritul unui semn aparent-disparent: „Calea lactee abia ghicită se pierde/ scrisă în noapte fierbinte şi calmă"; „un astru/ văzut – nevăzut, în albastru[12]" călăuzeşte imposibila apariție a ceea ce totuşi începe, se aşază într-un început nevăzut.

Stă chiar în natura diafanului să facă posibil – vizibil-invizibil – semnul arătător prin transparența lucrurilor, străbătător „în simplu albastru, în simplă lumină[13]". Cu alte cuvinte, o distanță nevăzută care dă de văzut, în ascunsul străluminat, deschiderea lăuntrică a manifestării. Căci calea lactee abia ghicită, astrul incert nu strălucesc în cuvântul poemului, ci în necuvântul ce răsare – minune a întunericului – în urma reducției fără rest a oricărei apariții[14]. În lumina lumii, el e nevăzut şi neauzit, ca şi în soarele orbitor ce inundă corpul unui poem în peisajul explicit al vizării. Faptul său de a apare, întrețesut în pânza trupului poetal, pro-pune ivirea

[12] *Hotar*, în vol. *La cumpăna apelor*; *Alean*, în vol. *La curțile dorului* (1938).
[13] *Poetul*, în vol. *Nebănuitele trepte*.
[14] Ceea ce Blaga numeşte „corpul sensibil al cuvântului", ca element constitutiv prin sonoritatea, ritmul, aşezarea şi structura sa concretă, reprezintă „densitatea intuitivă a cuvântului", de fapt – în accepția noastră – corpul poetic văzut ca semn lingvistic în structura sa bivalentă semnificant – semnificat; astfel încât „mijloacele sensibile" ale poeziei „țin de natura cuvântului, privit atât ca un corp sonor în sine, cât şi ca un purtător de semnificații" (*Artă şi valoare*, în *op. cit.*, pp. 548, 600, 605).

învăluită a inaparentului ce vine de departe[15]. De aceea, „În bolta înstelată-mi scald privirea –/ şi ştiu că şi eu port/ în suflet stele multe, multe,/ şi căi lactee,/ minunile-ntunericului./ Dar nu le văd,/ am prea mult soare-n mine/ de-aceea nu le văd./ Aştept să îmi apună ziua/ şi zarea mea pleoapa să-şi închidă,/ mi-aştept amurgul, noaptea şi durerea,/ să mi se-ntunece tot cerul/ şi să răsară-n mine stelele,/ stelele mele,/ pe care încă niciodată/ nu le-am văzut[16]". Poemul comprimă în expresia sa stilizată procesul subtil al ex-punerii imaginii transparente în *contre-jour*, developarea în negativ sau prin estomparea ecranului mundan pe care ea îşi proiectează efigia răsfrântă.

Ce se vede ieşind din ascundere este imaginea tremurată a oglindirii în primordial, în pre-ființial, în „ape,/ din care curcubeul/ îşi bea frumusețea şi neființa[17]". „Mugurul de lumină" nu e atât o imagine, cât mai curând profilul unei epure a imaginii. Felul în

[15] Aşa cum, în poemul *Lumina* (vol. *Poemele luminii*) „orbitoarea lumină de-atunci" subîntinde revelator toate celelalte imagini textuale. Este o „valoare de origine" (Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige / PUF, Paris, 1981, p. 8) care – deşi vine de departe – nu vine din trecut, ci survine în chiar clipa intuirii apariției sensibile drept *altceva* absolut nou. Deodată, această lumină nu mai e orbitoare de vreme ce apare *ca* lumină de atunci care face imagine *acum*, arătându-se prin ceea ce spune sensul creației (divine sau poetice). Arătându-se ca lumină care nu se pune pe sine în vedere, ea arată şi spune ceva: *pune în lumină*. Trimitem la interpretarea acestui poem în cartea noastră *Înțelegerea albă. Cinci studii de hermeneutică fenomenologică*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2012, pp. 184-187.

[16] *Mi-aştept amurgul*, în vol. *Poemele luminii*.

[17] *Autoportret*, în vol. *Nebănuitele trepte*.

care ceva începe, apare şi se dă semnificării vorbeşte de la sine despre faptul că „orice-nceput se vrea fecund", procesând din „obârşiile-izvoare[18]". Ceea ce izvorăşte nesecat „între floare şi poamă" face posibil peisajul transparent al unei necurmate faceri[19]. Creaţia înseamnă ascensiune, relief ce se înalţă în adânc ridicând întregul poem: „florile/ spre alte foarte înalte poieni tânjind/ mai invocă şi-acum/ lumina ta fără de nume[20]". *Între* ceea ce se dă ca început al nepătrunsului ascuns – sământă mirabilă – şi ceea ce se deschide în floare şi apoi în fruct, câmpul revelării posibilului ia trup de lumină. „Mirajul unui dulce fruct" căzut „neaşteptat în palme – dar[21]" nu arată mai mult decât survenirea luminii; nu apariţia în lumină a unui decor devenit vizibil, ci luminarea în sine, donaţia non-intenţională a transparenţei care *se arată*: „Ce arătare! Ah ce lumină!/ Stea alb-a căzut în grădină,// necăutată, neaşteptată"; „Şi azi, dintr-odată, neaşteptat, acest răsărit./ Ce cântec nemăsurat!/ Ca unui orb vindecat/ lumea-n lumină mi s-a lărgit[22]". Lumea lărgită e noua lume pe care poemul o face cu putinţă; brusca survenire a luminii creează tot

[18] *Risipei se dedă florarul*, ciclul *Corăbii cu cenuşă*; *Nu sunt singur*, ciclul *Vârsta de fier*, în vol. *Poezii*, ed. cit.

[19] Facere ce exprimă „năzuinţa formativă" (*nisus formativus*) la modul ei stihial (elementarizant), tendinţa de a afla forma originară ce hrăneşte începutul şi dezvoltarea unei creaţii. Cf. *Orizont şi stil*, în Lucian Blaga, *Opere 9. Trilogia culturii*, ed. cit., pp. 156-175.

[20] *Pe multe drumuri*, în vol. *Nebănuitele trepte*.

[21] *Solstiţiul grădinilor*, ciclul *Corăbii cu cenuşă*, în vol. *Poezii*, ed. cit.

[22] *Cerească atingere*, în vol. *La cumpăna apelor*; *Schimbarea zodiei*, în vol. *Nebănuitele trepte*.

ceea ce începe să semnifice altfel, să-şi arate adâncul, să-şi deschidă ascunsul.

Acum, în această stare de revelare nemărginită, totul se aşază „în slujba luminii" prin care se poate vedea nelimitat („până în cele din urmă margini privim"), se reaşază în perspectiva deschisă a originarului („mă-ntorc de acum spre/ vatra-n lumină[23]"). Lumea lărgită care se arată, iluminată de steaua albă a imaginii revelatoare, e a cântecului fără cuvinte, a rostirii fără rostit care îşi slăveşte noul chip ce transpare prin corpul evanescent al materiei: „Dacă lumina ar cânta/ vărsându-şi puzderia,/ noi am vedea cum cântecul/ consumă materia[24]". E o lume de culori, de sunete şi de semne, „culori luminate, doar ele destăinuite trepte şi har", care îşi oferă imaculata frumusețe a transparenței: „Albă frumusețe tu, fără apunere,/ pustietoare minune tu[25]". Aceasta este *minunea prin care se vede* „către limanul dincolo de fire", „către cele nevăzute/ -n marea noapte[26], căci arătarea ei face posibilă o altă arătare spre care ea duce – *trans*mite – vederea[27]. „Lutul diafan" e noul trup de lumină, „un senin veşmânt" prin limpezimea căruia se poate vedea minunea unei iviri

[23] *Rune*, în vol. *La cumpăna apelor*; *Ioan se sfâşâie în pustie*, în vol. *Lauda somnului* (1929); *Arhanghel spre vatră*, în vol. *La cumpăna apelor*.

[24] *Suprema ardere*, ciclul *Corăbii cu cenuşă*, în vol. *Poezii*, ed. cit.

[25] *Mirabila sămânță*, în vol. *Poezii*, ed. cit.; *Veghe*, în vol. *Nebănuitele trepte*.

[26] *Echinocțiu de toamnă*; *Götterdämmerung*, ciclul *Vârsta de fier*, în vol. *Poezii*, ed. cit.

[27] Imagine care „este doar absorbită de alt tot mai vast, din partea căruia ea primeşte un reflex de nouă semnificație" (*Geneza metaforei şi sensul culturii*, în *op. cit.*, p. 389).

deja posibile, fiinţarea inaparentă a neascunderii diafane: „Ca-n ape făr prunduri, fabuloase, reci/ arzând se văd minuni – prin lutul purpuriu[28]”.

Ce rămâne în vedere

Imaginea transparentă e deschisul inaparentului sau, altfel spus, vălul străveziu *în* care inaparentul se dezvăluie şi *prin* care răzbate posibilul unui semnificabil întrupat poetal. Din perspectiva ascunsă a posibilului totul e mai întâi închidere, acoperire a sensurilor, aşa cum se configurează această scenă originară în poemul *Pe ape* (vol. *În marea trecere*). Ascunsul însă nu e unul negrăitor, închis sub sticla mată a morţii[29]. El adăposteşte grăuntele vieţii, plămada din care se va naşte noua făptură. Imaginile creaţiei, întruchipări ale înaltului inaccesibil, nu se arată decât în miezul unei radicale decreaţii, pe fundalul umbrit al sfârşitului diluvian: „Porumbii mi i-am slobozit/ să-ncerce pajiştea cerului,/ dar sfâşiaţi de vânturi/ se-ntorc înapoi. Pe vatra corăbiei/ inima mi-o-ngrop subt spuză/ să-şi ţină jăratecul. Paserea focului/ nu-mi mai fâlfâie peste pereţi./ Dăinuie veşnic potopul”. Pajiştea cerului şi pasărea focului nu îşi conturează prezenţa; dar tocmai absenţa le decupează fulgurant în văzduhul acestei peşteri plato-

[28] *Viziune geologică*, în vol. *Nebănuitele trepte*; *Vară de noiembrie*; *A fost cândva pământul străveziu*, ciclul *Corăbii cu cenuşă*, în vol. *Poezii*, ed. cit.

[29] Nu e „sumbra încâlceală în care fiinţarea se ascunde, sustrăgându-se înţelegerii” (Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 101).

niciene. Dimpotrivă, cele ce apar abia par pe ecranul lumii spălat de ape; ele nu sunt decât umbrele iluzorii ale potopului eshatologic. Zborul frânt al porumbilor sfâşiaţi de vânturi, focul stins care nu mai fâlfâie peste pereţi nu arată nimic din ceea ce ar putea fi, ci doar ceea ce nu este, imposibila deschidere a posibilului. Deja ne-fiinţare, „un fagure sterp" este ultima emblemă a ceea ce a fost, trecut din care sensul nu se mai poate hrăni. Or ceea ce a trecut trebuie jertfit, lăsat pururi nefiinţei; fiinţarea – dacă este să fie – nu poate avea drept temei dispariţia, şi totuşi ea se iveşte numai din ceea ce dispare şi o face cu putinţă. De aceea „jertfa subt semnul înalt/ al curcubeului magic" se pune în lucrarea unui nou început. Suprasemnificarea sub care se aşază nu e doar semn chemător, ci şi arătător al perspectivei unei alte vederi. Fără să o realizeze cu adevărat, el instituie calea posibilei deschideri, tot aşa cum ochiul „profetic deschis/ e singura veste prin neguri". Cufundarea în nevăzut, dispariţia tuturor celor care – precum muntele Ararat – rămân „de-a pururi fund de ape,/ tot mai adânc,/ tot mai pierdut/ fund de ape" nu înseamnă stingerea în sfârşit. Ele par să dea eclipsării un sens *ne-sfârşit*. Nu e oare cel pe care – în ochiul prevăzător – inaparentul îl deschide în ascunsul cel mai adânc?

Un poem al deschiderii vizionare – diafane – este, în schimb, *La curţile dorului*. Aici deschiderea e împlinită, împărtăşită vederii. Totuşi e încă aşteptare, veghe străluminată de posibila venire a unui timp creator. Până atunci, „aurorele încă/ se mai aprind, şi-aşteptăm. Aşteptăm/ o singură oră să ne-mpărtăşim/ din verde imperiu, din raiul sorin". În ciuda timpului neaşteptat care cerne „o pulbere albă", timp mai e, pentru aşteptare

şi împărtăşire. Ba chiar abia acum timpul poate da sens aşteptării, cât încă lumina mai aprinde sevele vegetale iar raiul solar le cuprinde pe toate. Ce se aşteaptă, de data aceasta într-un potop de lumină, în zăbovirea senină într-o lume care nu e a noastră, căci „Cu linguri de lemn zăbovim lângă blide/ lungi zile pierduți şi străini./ Oaspeți suntem în tinda noii lumini/ la curțile dorului. Cu cerul vecini"? Lume străină în care ne pierdem, şi totuşi lume în care putem aştepta, ne putem regăsi ca în propria noastră lume. Nu e aceasta tocmai lumea poemului, nelumea poetală[30] în care intrăm ca într-o zăbovire cu noi înşine, cu netimpul unui dor nespus? Ceva luminează dar nu suntem în lumină, abia „în tinda luminii"; suntem „cu cerul vecini" şi totuşi nu ne împărtăşim cerului, doar „oaspeți" la curțile dorului. Ce să însemne această stare de beatitudine ambiguă, de aşteptare a unei împărtăşiri amânate? „Aşteptăm să vedem prin columne de aur/ Evul de foc cu steaguri păşind"; nu suntem de-ai locului, după cum nu suntem nici de-ai timpului; luăm loc – locuim – în alt timp în această lume fără de timp. În „evul de foc" triumful nostru e efemer, iar ceea ce ni se arată nu ni se dă decât în timpul aşteptării. Zăbovim aşteptând să vedem; *prin* columnele de aur aşteptăm, zăbovind în vedere. Dar ceea ce e astfel împărtăşit rămâne în

[30] De fapt, cum spune Blaga, o „simili-lume", un *cosmoid* specific operei de artă: „O operă nu este, deci, un «simbol» al lumii totale, sensibile, şi nu-şi primeşte valoarea ca un reflex, de la totalitatea lumii sensibile. O operă de artă este un cosmoid, o lume specială, de intenţii revelatorii şi care tinde a se substitui lumii sensibile" (*Geneza metaforei şi sensul culturii*, în *op. cit.*, pp. 430, 432, n. 1).

vedere, iar atunci „Din când în când câte-o lacrim- apare/ şi fără durere se-ngroaşă pe geană./ Hrănim cu ea / nu ştim ce firavă stea". Să fie această rămânere în vedere chiar imaginea ce o deschide, şi a cărei lumină, întrevăzută o clipă, o mistuie în aşteptare?[31]

[31] Un posibil răspuns la această întrebare îl dă Blaga însuşi atunci când vorbeşte despre distanţa necesară – „frână transcendentă" – ce separă creaţia culturală de misterul absolutului. „Căci între absolut şi noi se intercalează totdeauna metaforismul nostru revelator (...) care ne *izolează de absolut*" (*Artă şi valoare*, în *op. cit.*, p. 531). Revelarea fiind astfel metaforic limitată, vederea rămâne în aşteptarea mistuitoare a unei lumini care nu se dă artei decât în distanţa (izolarea) unei *imagini*.

Ion Barbu. Lucrurile care se văd şi forma increatului

Imaginea-undă

Spuneam că trupul poetal al semnificabilului se lasă văzut, dă semn că apare; ceea ce apare nu dă însă semn că este, precum orizontul unei ființe în care ființările se profilează. Se lasă văzut, adică transpare în trupul transparent al posibilității de a fi, fără nicio determinație actuală. Imaginea aceasta care se dă înțelegerii este forma pură a inaparentului, figura născândă a increatului care *pune* posibilitatea creației. În distanța acestei deschideri, dubla potență a lui *a fi* sau *a nu fi* se ascunde în nemanifestarea atributelor ființării; un nonmanifestabil real pe care intuiția revelatoare îl sesizează drept semn deja rostitor, vestitor al unei lumini prin care se vede. Ascunderea revelatului nu închide perspectiva, căci aceasta abia de aici se deschide, din punctul obscur al unui început inaparent, din imaginea care nu trimite la vreun fapt al creației, ci este însuşi conturul luminos al increatului.

Când Ion Barbu vorbeşte despre „lumina imanentă" sau „obscură" pe care poezia trebuie să o reveleze în altă zonă decât în cea a raționalității sau despre sondajele „în structura nevăzută a existenței"[1], el se

[1] F. Aderca: *De vorbă cu Ion Barbu*, „Viața literară", 15 octombrie 1927, în Ion Barbu, *Versuri şi proză*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 138.

referă la un fel de a înțelege actul poetic drept „reprezentarea formelor *posibile* de existență”[2] (s. n.), la un *infrarealism* care „cercetează bazele percepției pentru a-i deduce legea”[3]. Se înțelege că nu avem de a face cu o poezie care își dă un obiect, pe care îl creează după modelul celui real, ca formă deja închegată a spiritului creator. Ne aflăm înaintea oricărui act de creație, în câmpul incert al increatului care caută *forma posibilă* de existență, ca dat pur al vieții spiritului. Acesta e singurul „obiect” al poeziei, propunerea unor „existențe substanțial indefinite”[4], ființările libere ieșite din matca ființei, unde ele sunt doar în măsura în care se înscriu în existentul de-finit. Stări absolute ale intelectului și viziunii, existențele nedefinite, nemanifestate în corpul ființei unui poem, sunt – potrivit lui Barbu – stări și nu acțiuni, „starea de geometrie și, deasupra ei, extaza”[5]. Altfel spus, figura cristalină a desăvârșirii spirituale – spiritul de geometrie – și viziunea înaltă a posibilului luminat – spiritul de finețe[6]. Forme ale „*increatului cosmic*: adică existențele embrionare, germenii, peisajele nubile, limburile” care să slujească „la extinderea realului până la ceva mai semnificativ, prin absorbirea stărilor sau a ființelor imaginare”[7]. Dezobiec-

[2] I. Valerian: *De vorbă cu domnul Ion Barbu*, în „Viața literară”, 5 februarie 1927, în *op. cit.*, p. 133.
[3] *Rimbaud*, conferință, 1947, în Ion Barbu, *op. cit.*, p. 186.
[4] F. Aderca: *De vorbă cu Ion Barbu*, în ed. cit., p. 139.
[5] *Cuvânt către poeți*, „Pan”, 1-15 martie, 1941, în Ion Barbu, *op. cit.*, p. 182.
[6] Sau, potrivit lui Valéry în *Eupalinos*, „a înlănțui, așa cum ar trebui, o analiză cu un extaz” (Paul Valéry, *Morceaux choisis*, Gallimard, Paris, 1930, p. 217).
[7] *Rimbaud*, în Ion Barbu, *op. cit.*, p. 186.

tivării lumii îi urmează sublimarea ei, purificarea „până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru”[8]. Figură infrareală, a unei imagini care nu aboleşte realul, ci îl lărgeşte şi îl adânceşte, dincolo de întruchipările sale imaginare, până în punctul de origine unde el abia mai e posibil, dar unde e reflex pur al spiritului liber, liber de a lumina *începutul*, lucrarea lucrurilor. O stare de limb care mijloceşte între increat şi creat, interfaţa care dă *posibilitate* inaparentului să semnifice. Ajuns în acest punct de maximă transparenţă, poemul nu mai poate fi vedere a lucrurilor în vizibilitatea realului mundan, rostitul care le spune şi le descrie în peisajul lumii prezente; e nevoie de „alt cântec mai vrednic, închinat lucrurilor care nu se zăresc, nici nălucesc: *lucrurile care se văd*”[9]. Prin urmare, nu imaginea placată pe realitatea dispărândă a lumii, perspectiva orizontală a privirii spectaculare sau a celei pitoreşti şi nici privirea visătoare a imaginării, toate tributare reprezentării unui obiect de către un subiect – care cu cât apare mai pregnant, dă contur mai apăsat aparenţei făcute să dispară –, ci perspectiva răsturnată, interiorizată, a imaginii translucide, cea prin care – fără să se pună în vedere – lucrurile se văd dinspre posibila lor fiinţare inaparentă. „Dar, pentru a exprima aceste moduri ale naturii increate, limba uzuală apare prea organizată”, ea trebuie sărăcită, simplificată „până la un sistem redus de funcţiuni ale discursului”[10]. Funcţia inaugurală nu aparţine deja-rostitului, ci dincolo de el – sub el şi înaintea lui – unei infra-rostiri

[8] *Poetica domnului Arghezi*, „Ideea europeană”, 1 noiembrie, 1927, în Ion Barbu, *op. cit.*, p. 161.
[9] *Cuvânt către poeţi*, în Ion Barbu, *op. cit.*, p. 183.
[10] *Rimbaud*, în Ion Barbu, *op. cit.*, p. 187.

transcendentale care abia iese din tăcere ori e posibilul însuşi al tăcerii[11]. Astfel încât fundarea discursivă în ordinea semnificaţiilor ce articulează lumea poemului este pusă în suspensie. Decreaţia subiectivităţii şi ex-fundarea limbajului nu mai (re)dau cuvântul poetului, ci – prin exfolierea ce pune cuvântul în abis – dez-identifică subiectul însuşi. Reducţie în urma căreia singura experienţă posibilă este cea a unei imagini nu-menale, inevidente, care – după Heidegger – nu se dă decât „acolo unde cuvântul se frânge"[12].

Infrarealul e un limb clar-obscur, tărâmul posibilelor stratificate, concurente, divergente. Un inter-spaţiu viu, fremătător, al fiinţărilor vagante, suspendate între increatul din care s-au desprins, dar care le ţine în plasa hipnoticei origini ce le cheamă, şi înscrierea lor creatoare în orizontul unei fiinţe îndepărtate, abia întrezărite. Smulgerea, izbucnirea, mişcarea schismatică reprezintă actele prin care tot ce începe să fiinţeze încearcă să iasă din ascunderea originarului: „Cu verzi şi stătătoare pustietăţi lichide,/ Sinteze transparente, de străluciri avide/ Zbucnesc din somnorosul noian originar" (*Banchizele*)[13]. Ceea ce iese din magma informă

[11] În dialogul purtat cu Basarab Nicolescu, Michel Camus invocă „o conştiinţă ce-şi datorează dezidentificarea de tot (şi mai ales de limbaj) pentru a nu se identifica decât cu tăcerea" (Basarab Nicolescu, Michel Camus, *Rădăcinile libertăţii*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2004, p. 21).

[12] Cf. „Heidegger şi poezia ca amurg al limbajului", în Gianni Vattimo, *Dincolo de subiect. Nietzsche, Heidegger şi hermeneutica*, Editura Pontica, Constanţa, 1994.

[13] Interpretarea noastră are în vedere poemele de tinereţe ale lui Ion Barbu, publicate în periodice între anii 1918 şi 1921, în *Versuri şi proză*, ed. cit., pp. 75-109.

are deja un trup, transparentă întruchipare a dublei naturi. În această cvasi-lume nehotărâtă, fiinţările sunt potenţe predispuse la creaţie dar, în acelaşi timp, frânate în avântul lor de puterea magnetică a adâncului din care nu s-au desprins cu totul: „smulgându-ne din cercul puterilor latente,/ Vieţii universale, adânci, ne vom reda" (*Panteism*). Ceea ce se dă ca posibil întrupat în transparenţa strălucirilor avide se re-dă stadiului pre-fiinţial al originii, universală ascundere a Vieţii fondatoare. În *Banchizele* e exprimată pregnant această subtilă dialectică ce conjugă la nivelul fiinţării tensiunea dintre ascundere şi neascundere: „Mereu rătăcitoare, substratul lor închide/ Tot darul unui soare roşiatec şi avar,/ Apoi, de-a lungul nopţii tot aurul stelar/ Şi toată înflorirea reflexelor fluide". Rătăcitoare în spaţiul intermediar al unei imposibile posibilităţi de creaţie, fiinţările rămân deocamdată în stratul amniotic al originii, acolo unde – în substrat – darul solar se vesteşte dar nu străluceşte; o pură năzuinţă de prefacere, de străluminare a ascunsului şi de transfigurare în lumina aurului stelar. Dificilă încercare de răzbatere, „târziu, prin trude-ndelungi şi fir cu fir", „ascunsele comori" ajung în cele din urmă să rodească în zarea fiinţării depline: „şi peste mări de umbră şi linişte, aruncă/ Efluviile unor neprihănite zori".

Imaginea care încheagă această trudnică ieşire din ascundere este mai întâi o formă neclară a adâncului, tulburea întrepătrundere a umbrei cu lumina: „Spre sânul adâncimei fluide am privit;/ Iar ochiul meu lăuntric e încă năpădit/ De-a umbrei şi-a culorii bogată-amalgamare" (*Pytagora*); „Se-amestecase ceaţa din noi cu cea din slavă" (*În ceaţă*). Nu un orizont de

vizibilitate întâmpină vederea, ci greoaia așezare a contururilor, desenul șters al profilurilor. Nu e de mirare că, în încercarea de a desluși ceea ce apare, ochiul rătăcește în adâncul difuz, intuind mai degrabă decât văzând, dincolo de faldurile nevăzutului, lumina unei alte imagini, abia pâlpâitoare: „Iar ochiul meu mai tare se ascuțea să vadă/ Și sfredelea mai aprig în surul minereu/ De nouri ce-ți ascunde filonul de zăpadă.// Fier stins părea alături scânteietorul plai/ Și searbădă a zării lumină rubinie/ Când prin împăturarea de neguri străvedeai/ Regească și senină și amplă armonie" (*Ixion*). Intuiția străbătătoare prin negurile „împăturate" este străvedere, căutare înfrigurată a formei[14]. Tot ce prinde a se înființa ia trup, ființând se formează, ia forma însăși a mișcării spre ființă. Ca atare sunt forme în mișcare, mișcate de energia vitală pe care ochiul le surprinde anevoie, căci ele se mișcă *între* două stări instabile: „forme călătoare" (*Fulgii*), „muzică a formei în zbor" (*Umanizare*), „miraj fluid, formă fugară" (*Peisaj retrospectiv*). Fluiditatea definește constant dinamismul acestui intermediu lichid, al apelor originare din care tot ce prinde viață e *unduire*, „undire infinită" (*Solie*), „șerpuitoarea formă veșnic vie" (*Munții*). O formă arcuită, vălurită – cum citim în poemul *Elan* –, „călătoarea undă" care se propagă din formă în formă, în unde tot mai largi, până la Forma definită a ființei: „Sunt numai o verigă din marea îndoire,/ Fragilă, unitatea mi-e pieritoare; dar/ Un roi de existențe din

[14] „Intuiția donatoare originară ne dăruiește presentimentul său", „un presentiment al invizibilului ascuns în interiorul vizibilului" (Michel Camus, *op. cit.*, p. 34).

moartea mea răsar,/ Şi-adevăratul nume ce port e unduire.// Deci, arcuit sub tîmpuri, desfăşur lung ţesut/ De la plăpânda iarbă la fruntea gânditoare,/ Şi blondul şir de forme, urcând din soare-n soare,/ În largurile vieţii revarsă un trecut". Roiul de existenţe ce răsare din nefiinţa unităţii înfăşurate în sine configurează forme existenţiale posibile sau potenţe ale increatului desfăşurate în marea ţesătură a undei creatoare, şir de forme în peregrinarea lor ascensională spre lumina fiinţei. *Imaginea-undă* se desprinde astfel „din apele eterne" pentru a-şi însuşi „vestmântul acelor care mor"; întruparea sa în lumină ia forma pieritoare a lucrurilor create. Ieşirea din ascunderea universalei inaparenţe este o permanentă facere şi prefacere a tot ce fiinţează şi apare în fiinţă, fiind totodată o ieşire din nemurire, asumarea condiţiei prin care creatul se expune desfacerii, decreaţiei.

Elanul e însă mult prea imperios pentru ca potenţele, în ciuda mirajului întoarcerii în sânul Vieţii universale, să-şi refuze deschiderea spre destinul care le cheamă, „spre nevăzutul unde arpegii de fanfare/ Desfac în foi sonore o limpede chemare", deschidere prin care se aude „cum urcă din adâncuri un mare imn august" (*Cucerire*). Avânt anabasic neînfrânat al tuturor celor ce presimt aerul tare al înălţimilor, pregustă deja din orizontul rarefiat al luminii ce le aspiră. „Ce surdă clocotire, ce-nceată aşteptare/ Sub aburii roşiateci, sub aburii de fier,/ Când înspre noi tărâmuri vroiai o revărsare,/ Când, oprimat de umbră, tu presimţeai un cer!// Dar se desprinde vălul, şi-o boltă-ndepărtată/ Din zâmbetu-i albastru desfăşură spre tine;/ O clipă-a fost... şi totuşi, sclipirea ei curată/ Te-a înfrăţit de-a pururi cu sferele senine.// De-atunci, spre-o altă lume

fluida-ţi formă tinde.../ Cu slava-ntrevăzută un dor fără de spaţiu/ Ar vrea să te-mpreune" (*Lava*). La fel, munţii logodiţi „cu vasta strălucire,/ Un braţ semeţ au repezit spre fire" (*Munţii*) sau copacul „hipnotizat de-adânca şi limpedea lumină/ A bolţilor destinse deasupra lui, ar vrea/ Să sfarăme zenitul şi-nnebunit să bea/ Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină" (*Copacul*). Slava-ntrevăzută, vasta strălucire şi limpedea lumină sunt imaginile unui nou tărâm, ale unei alte lumi spre care năzuiesc fiinţările. Împreună, ele alcătuiesc „*imaginea senină*" (s. n.) a unei distanţe transparente, forma luminoasă a diafanului.

Diafanul nu arată ceva decât în transparenţa inaparentului; el oferă vederii ceea ce în esenţă nu se arată, făcând vizibil ceea ce este inaparent în fiinţare. În cazul poemelor barbiene: increatul ce iese din ascundere ca potenţă a creativităţii. Ieşire sub forma unei necurmate unduiri a cărei imagine e dubla reflectare a ascunderii şi neascunderii, a mişcării spre fiinţă şi a rămânerii în fiinţarea pură: „oglindă călătoare, cer mobil" (*Râul*). Dialectică a unei răsfrângeri încrucişate pe un fundal brăzdat de alternante aparenţe şi apariţii: „Când repezi, când sticloase, şi umede şi rare,/ În orbul mării limpezi – tezaur negrăit –/ Răsfrângeri fără număr, pe rând au oglindit/ Multipla aparenţă şi vecinica schimbare.//...// Şi sus, prin golul nopţii – mai trist şi mai sever –/ Cetatea siderală în stricta-i descărnare/ Îşi dezveleşte-n Număr vertebra ei de fier..." (*Pytagora*). Nu e totuşi discordie între cele două planuri; ceea ce pulsează jos, în adâncul ascunderii, se reflectă sus, în deschiderea formelor. Dacă, în lumea sublunară, asistăm la o geneză incendiară, spasmodică,

„peste tot în trupuri, în roci fierbinți – orgie/ De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit” (*Panteism*), în cea supralunară, a solarității ființei, ne întâmpină armonia legănată „în ritmuri largi și grave, de corul sferelor”. Nuntire avem la ambele capete, atât cea depănată de „povestea fără nume a Nunții Subterane”, cât și cea care se slăvește „din culmi nebănuite și limpezi de simbol” (*Pentru marile Eleusii*). În acest interval al posibilului, înălțarea și coborârea nu figurează decât unul și același act in-diferent de facere și de prefacere, de reflectare reciprocă în marea oglindă unde toate se văd la fel, drept *tot*. Flacăra aprinsă în „firida unde arde cu foc nestins Divinul” iradiază prin spații redând nemărginirii fugarul ei mister, „mereu mai străvezie, mereu mai necuprinsă,/ Prin sure și înalte pustiuri de eter” (*Când va veni declinul*). În rama imensă a acestui tablou deschis în infrarealitate, „sub îngânata lumină-abia născândă” (*Gest*), perspectiva se adâncește până la transparență, arătând imaginea hieratică prin care se străvede epura posibilului, „somptuosul crin / Al formei” (*Luntrea*)[15].

[15] Aceleași elemente sunt reluate, nu peste mult timp, în concisul poem intitulat chiar *Increat* (în vol. *Joc secund*, 1930) și într-o viziune mai amplă în *Oul dogmatic* (1925), unde oul-simbol propune, prin straturile celor „trei atlazuri”, revelarea plodului inaparent, vizibil doar în imaginea sa devoalată în perspectiva luminii solare. Nu am putea vorbi în acest caz de o imagine diafană propriu-zisă, întrucât ceea ce se lasă văzut nu luminează de la sine, prin însăși transparența prin care se vede, ci – în sensul platonician al strălucirii adevărului – este luminat pe fundalul extatic al unei lumini exterioare. El rămâne totuși locul originarului închis în ascunderea de sine, viul ca posibilitate a vieții și a nunții. Ultimele două versuri

Decreația vizibilului

Poemul *Driada* reia aceste teme, circumscrise de data aceasta regresiei spre originar. Act inițiatic întrucât presupune succesive aboliri de văluri fenomenale, o destratificare în etape care înseamnă tot atâtea niveluri de pătrundere a vederii în densitatea nevăzutului. Dacă imaginea arborelui apare la început profilată pe un fundal îndepărtat, greu accesibilă vederii, aceasta pentru că ceea ce se cuvine văzut trebuie să *se lase* văzut, dincolo de orice privire spectaculară ori nălucire a aparenței. Privire aproape interzisă, deviată de ecranul aburit care se interpune tulburându-i perspectiva: „Eu îl priveam prin geamul vărgat de lujeri, vara/ Ori scris de colții iernii cu sterpe flori de ger". E nevoie de o altă cale care să apropie de chemarea misterului, căci într-acolo nu duce drumul direct, revelarea în imediat, nici accesul îndoielnic al rațiunii suficiente. De aceea „pârtia sticloasă mi se părea înceată;/ Iar calea însorită, prea lungă pân'la *el*". Dobândirea vederii e rodul așteptării, „o lâncedă clepsidră" măsurând timpul cu răbdarea pusă la încercare a unui ochi din ce în ce mai pătrunzător, până când un alt strat e înlăturat pe neașteptate: „Un strat lăptos de aburi mai stărui pe zare.../ Dar într-o zi se rupse și prin spărturi văzui/ Copacul despletindu-și în coame și frunzare/ Tot aurul lui verde și toată floarea lui". Dezvelirea e parțială, căci se vede doar în parte, „prin spărturi", dar e

(„Că vinovat e tot făcutul,/ Și sfânt, doar nunta, începutul") exprimă tocmai des-facerea din proiectul ființei pentru a regăsi revelator calea către posibilul pre-ființial al increatului, pragul inaparent al unui veșnic (re)început.

destul pentru ca „orbit, plecat minunii”, ochiul să fie atras de acest „alt vestmânt”, de noua învăluire în care imaginea i se dezvăluie.

Ce apare în vedere, în lumina stratului dezvăluit, nu e decât o nouă ascundere, mai subtilă, în care ochiul e chemat să înainteze nu pe pârtia sticloasă ori pe calea însorită, ci „pe cărăruia de humă lunecoasă”, pe poteca îngustă, anevoioasă („mult istovit pe cale”) a unui acces treptat. La acest nivel, lucrarea originarului se vădeşte difuz, „în şoptirea născândei adieri” a unei chemări nevăzute; fără să se ofere cu totul vederii, ea e abia un fior ce însufleţeşte lucrurile, deschide fiinţei un orizont nebănuit, topeşte orice făptură „în marea nuntă a firii”: „Curând în miezul luncii, un neştiut fior/ Simţii urcând prin lucruri spre fiinţa mai deplină,/ Din jgheabul pietrii,-n lujer, din brazdă, în tulpină:/ Nestânjenitul vieţii fior biruitor”. Topirea făpturilor în fire vorbeşte de la sine despre intima contopire a fiinţei cu posibilităţile sale de fiinţare, deplina ei asimilare în substratul „plăpândului ţesut”, absorbţie în somnul „prelung” al uitării de sine, în visul „de desfătare, un vis sătul şi grav/ De lucruri presimţite abia, dar fără nume”. Regresia spre originar consemnează desfacerea înceată a imaginii fiinţei definite, până în posibilul nedefinit al facerii sale, al *pre*-facerii în care nimic nu *este*, ci stă să fie, precum în des-facerea arborelui văzut de aproape, imagine desfiinţată ea însăşi, a putrezirii aparenţei lumeşti şi a descompunerii în elementar.

Dar ceea ce se desface e aparenţa deja-făcutului, fiinţa sustrasă posibilelor sale pre-faceri, îngheţată în statica formală a creatului. Descoperirea originii pre-creatoare se însoţeşte cu dorinţa dezidentificării şi

a cufundării în somnul firii materne de dinaintea trezirii la ființă: „alege-ți/ Pat neted în plocadul de ierburi și pământ", „pături moi de puf", „mă tolănii în voie pe caldul gliei sân"[16]. Decreație în mers, în sensul invers oricărei faceri, care – în chiar proximitatea misterului originar – aruncă peste ochi un alt văl („Dar peste ochi și cuget căzu o deasă sită"), nouă opreliște înaintea vederii: „Când, pâcla de gânduri și simțiri/ Se lămuri deodată în limpezi închegări". Sita deasă are o vădită funcție decreatoare de aparențe; ea cerne vizibilul, reținând tot ceea ce în ochi și în cuget e impuritate a privirii corupte, a rațiunii degenerate, pentru a nu lăsa să treacă decât ceea ce trebuie văzut, lamura închegărilor limpezi. Dar ceea ce e astfel *lămurit* se arată învăluit: „Un văl purta deasupra. Din plasa lui subțire/ Cădea aromitoare năpadă de visări". Văl de data aceasta transparent, al originarului însuși, întrupare vie, fremătătoare ce iese la lumină în forma în care apare și se dă vederii[17]: „Când iată că din tufe, mlădițe și nuiele,/ Înfiorând tot trunchiul, un vălmășag de mii// De freamăte ridică, se mparte-n ramuri, crește.../ Încet, încet, pe scoarță ghiceam cum se ivește/ Ierbos și încă umed un strai sărbătoresc;/ Cum mai adânc, sub blana de

[16] Așa cum întâlnim și în poemul *Dionisiacă*, unde actul de des-ființare implică pierderea – vitală, regeneratoare – în informul orgiastic al elementarului: „Zdrobiți centura ființei, topiți-vă cu glia;/ Iar peste lutul umed și trupul vostru frânt,/ Enorm și furtunatec să freamăte Orgia!".

[17] Căci, scrie Adonis (Ali Ahmad Saïd Esber), „transparența este și ea un văl" (*La pierre chante*, în *Célébrations*, Éditions La Différence, Paris, 2005), pentru că „Lumina nu-și divulgă tainele/ Ele sunt dizolvate/ În razele ei" (*Le Livre*, Seuil, Paris, 2007).

muşchiuri unduiesc// Nelămuriri de cărnuri, cum se răsfiră vine,/ Cum toată viaţa aspră, sălbatecă din lunci/ Se-adună, se strecoară prin rădăcini şi vine/ Ca laptele-n gâtlejul nesăţios de prunci". Originarul apare în chipul increatului, ca ieşire din ascundere şi ridicare la vedere. Pentru a putea fi văzut, inaparentul îmbracă „strai de sărbătoare", ia trupul unei imagini prin care transpare, *mai adânc*, unduirea cărnii lucrurilor, urcând din rădăcina Vieţii universale, din miezul *sălbatic*, silvestru, al pre-făcutului. Căci ceea ce se vede – *lucrurile care se văd* – formează imaginea pre-făcută a ceea ce apare „de sus, din ce păruse a fi frunzişul". Un ultim prag în calea ascensională a iniţierii văzului căci, pentru a vedea cu adevărat, ochiul trebuie „să suie şi să vadă", să se înalţe până la nivelul de unde se deschide noua perspectivă a adâncului, ascunsul răsfrânt, dat pe faţă. Atunci îi e dat să vadă „râzând sub maldăr de foi şi păr gălbui –/ În loc de arbor, însăşi străvechea lui Driadă". Limbajul însuşi – posibila rostire – se frânge, dizolvându-se în tăcere, în imposibila vorbire *despre* ce este vorba[18]: „braţe lunecătoare, blânde/ M-au strâns şi mai aproape şi m-au lipit mai mult". De-acum, funcţia inaugurală nu mai aparţine limbajului ci primordiilor ce guvernează o lume fără de cuvinte, acolo unde nu mai există decât con-topire, tăcere elocventă, revelatoare nu a lucrurilor-fenomene, ci a esenţei lor. Esenţă manifestabilă doar în amurgul limbajului, căci „punerea în abis a cuvântului în acel fără-de-fund al

[18] În „nivelul transcendental al tăcerii în raport cu nivelul natural al cuvântului" (Michel Camus, *op. cit.*, p. 31).

tăcerii"[19] nu numai că eclipsează subiectivitatea (pretenția unui subiect fondator), dar – tocmai prin ex-fondarea oricărui fondat – desfundă posibilitatea întâlnirii cu *altul* inaugural, cu natura unui increat inaparent, cu adevărat refondator: nimicul și tăcerea, natura – alta decât cultura – sălbatică, virgină, cuvântul frânt de an-arhia sensului. Răzbătător prin palimpsestul faldurilor suprapuse, prin fisura cuvântului răsfrânt, traversat în tăcere, inaparentul se revelează el însuși în imaginea increatului nevăzut, epifanie a originarului în *vederea* creației.

[19] Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 97.

B. Fundoianu sau inimaginabilul priveliştii

Lumină şi transparenţă: o viziune a sufletului

Atunci când B. Fundoianu proclamă, în prefaţa din 1929 la volumul *Privelişti*, că poezia lui de început „nu din imagini se încleia, nici din emoţii, ci din volume, din suprafeţe potrivite, din conjugări de echilibruri, din contacte precise, din ponderi măsurabile"[1], el nu contestă prezenţa imaginilor în lumea poemului, ci rolul lor determinant de forţă coagulantă a structurii textuale. În locul lor şi al emoţiilor pe care le provoacă, poemul e zămislit din volume şi suprafeţe potrivite, cu alte cuvinte este o plăsmuire poetică în care orice dezechilibrare ori dizarmonie, generate de autonomia adesea răvăşitoare, anarhică a imaginilor, e corectată prin efortul armonizării, al conjugării contradicţiilor, al netezirii asperităţilor. Să urmărim felul în care această concepţie asupra creaţiei poetice se regăseşte cu adevărat în alcătuirea internă a poemului şi, decurgând de aici, care sunt ipostazele apariţiei imaginii într-o construcţie pe care se pare că nu o cimentează.

[1] *Câteva cuvinte pădureţe*, în B. Fundoianu, *Poezii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 6.

Atât în *Priveliști*, cât și în alte poeme neincluse în volum, din periodice sau manuscrise, imaginea luminii este omniprezentă, chiar dacă în forme diverse ale manifestării sale. Ce dă de văzut această imagine a transparenței prin excelență și, mai ales, care sunt condițiile prederminante ale apariției sale iradiante în stofa poemului, acolo unde ea creează *forma* inaparentă a trupului poetal? Dar lumina nu e propriu-zis o imagine; ea face posibilă survenirea unei imagini, oferindu-i un câmp de vizibilitate. În cele mai multe cazuri, ea are densitatea materială a figurii ce definește corpul poetic al unui text: „E toamnă de lumină sălbatecă și rea" (*Herța*, VII); „iată fața de masă-a luminei întinsă pe lucruri" (*Coincidențe*); căruțele „au spart pietrele luminii", iar plămânul „sparge lumina" (*După diluviu*)[2]. În toate aceste situații, lumina nu semnifică mai mult decât arată: suprafața limpezită a lumii, dat al unei exteriorități preexistente, „naturale", chiar dacă uneori aceasta e resimțită fizic, în materialitatea sa fragilă, casantă. Or, lumina trebuie într-adevăr să se spargă, să se dezintegreze, să-și dezarticuleze această apariție de primă instanță pentru a putea prefigura o nouă dimensiune. (Supra)fața întinsă peste lucruri se destramă, făcând să se întrevadă un adânc nebănuit, o altă lumină: „mișcă-n ape flăcări, ca paseri lungi de foc" (*Priveliști*, XIX)[3]. O imagine de trecere, tranzitând de la înfățișarea mundană a naturii reprezentate poetic înspre forma inaparentă a întrupării poetale[4]. Aici reflectarea luminii

[2] B. Fundoianu, *op. cit.*, pp. 21, 69, 71.

[3] *Ibidem*, p. 259.

[4] Din perspectiva inversă a creației poetice, Fundoianu distinge etapele acestui proces creator care începe cu actul scăpărării

soarelui la asfinţit în apa mării („un soare blond şi luciu s-a înecat în mare") nu e doar oglindire într-un mediu în care manifestarea devine vizibilă (aşa cum lumina trecută „prin poarta înserării" pătrunde apele mişcătoare precum nişte flăcări); lumina aduce la vedere şi altceva, o imagine care parcă urcă la suprafaţă din adâncul apelor, păsările lungi de foc, forme care, păstrând substanţa igneică a solarităţii, deschid vederii o altă perspectivă. O imagine în mişcare, unde lumina nu doar luminează trecerea spre altceva, dar şi face posibilă reflectarea inaparentului în privirea în care se revarsă. De la „în ochii mei şi-a pus azurul slava" (*Poezia*), „şi-n ochii tăi,/ însângerat, amurgul mărgeanele-şi aprinde" (*Ultima verba. Cântarea lui Samson*), trecând prin „ai vrea măcar privirea s-o ţii în loc sub pleoape" (*Sinaia*, I), până la „Aş vrea să sparg ferestrele din trup/ pleoapă rece pe privire-nchisă" (*Alte privelişti*, II)[5] – vizibilul străbate drumul de la peisajul natural contemplat poetic la eclipsarea priveliştii mundane, în căutarea nu a ceea ce e luminat, ci a luminii înseşi.

Lumina aceasta nu învăluie natura, nu vine din lume – „privire-nchisă" – şi nici măcar din lumea poemului. Ceea ce se vede prin ferestrele sparte ale

intuitive şi continuă cu articularea rostirii luminate în poemul deja posibil: „adevăratul poet vede în primul rând scânteia pe care trebuie s-o scapere; abia apoi va pune cuvintele faţă-n faţă, le va freca, le va împerechea la întâmplare şi în mii de chipuri arbitrare până când, în sfârşit, curentul le *străbate*" (*Fals tratat de estetică*, în B. Fundoianu, *Imagini şi cărţi*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, pp. 663-664).

[5] *Câteva cuvinte pădureţe*, în B. Fundoianu, *op. cit.*, pp. 353, 103, 24, 64.

trupului nu mai e reflectare ci văz iluminat, viziune: „Şi-n urmă, prăbuşeşte-mi lumina din văzduh,/ îngroapă-mă sub toată lumina din văzduh" (*Rugă simplă*)[6]. Îngroparea în lumină – precum mistuirea în azur[7] – răstoarnă întreaga perspectivă; acum ceea ce luminează vine din ochiul pe care-l deschide, din vederea unui ascuns răsfrânt, iradiant. Tot ce era nevăzut se vede, iese cu lumina – ca lumină – arătând privelişti ne-(pre)văzute. „Şi iată: noaptea-şi sparge haotica păstaie/ şi leapădă, prea coapte, seminţele de sus" (*Herţa*, VIII) – seminţe care „sunt lumină" (*Coincidenţe*) – iar „sub străvezii lăuntruri de cristal" (*Înserare*) se străvede „misterul [ce] domneşte-n orice lucru" (*N-am priceput, o, Doamne*)[8]. Nu e sensul matur, recolta roadelor împlinite, ca tot atâtea imagini ce împletesc cununa poemului[9]; e numai sămânţa posibilului în care ceva semnificabil dă semn că este pe cale de a fi, „e-o prevestire numai a altor vremi" (*Vreau toamnă, via...*)[10]. Prevestire care totuşi spune ceva, dă ceva de văzut, de vreme ce arată lucrurile înainte de a fi, dar le arată ca şi cum deja ar fi. Deschizând posibilul în lumina originară a ivirii sale poetale, imaginile trădează

[6] *Ibidem*, p. 42.
[7] Cf. *Glasuri*, în *op. cit.*, p. 251.
[8] *Ibidem*, pp. 22, 69, 96, 315.
[9] Caz în care „signifianţa (*Bedeutungshaftigkeit*) este evident călăuzitoare pentru lectura priveliştii. Suntem capabili să «citim» o imagine doar dacă «recunoaştem» ceea ce este reprezentat; ba mai mult, abia atunci ea este o imagine" (Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, Editura Teora, Bucureşti, 2001, p. 78).
[10] B. Fundoianu, *op. cit.*, p. 58.

freamătul unei tensiuni, avântul încordat, căci perspectiva nu duce vederea până la ultima limită a unui orizont mereu mişcător, ci adânceşte vizibilitatea. De altfel orizont nici nu e în sensul peisagistic ori plastic al cuvântului. „Visez la porumbeii cei albi de pe lagună" (*Privincie*, IV), „Şi Viaţa, poate, iarăşi va fi să vie mâne/.../ şi universul iarăşi vremelnic diafan" (*Biblie*)[11] arată ceea ce nu poate fi arătat: ceea ce nu este, dar poate fi, locul îndepărtat – nelocuit – al transparenţei. Nu este acesta însuşi locul diafanului, al constituirii unei imagini inimaginabile care arată fără să se arate?

Este chiar condiţia definitorie a *transparenţei*. Ea nu e posibilitate întemeietoare decât într-o totală evanescenţă a determinaţiilor mundane, în dezagregarea oricărui corp – inclusiv a celui poetic – ce ecranează perspectiva: „Va trebui să moară natura ca să nască,// vor trebui să moară iepurii-n vizunie/ şi să acrească mustul, ca soarele să vie/ şi ca pământul iară să-nceapă din iubire" (*E ziua cea din urmă...*)[12]. Moartea aceasta nu e însă o dispariţie propriu-zisă, ci o trecere şi o transformare, petrecerea celor ce sunt conform stării lor naturale în revelarea putinţei de a fi. Atunci, transfigurate în lumina celei din urmă zile, lucrurile se vor arăta în adevărata lor natură; „în pacea care se va nesfârşi" (*Alte privelişti*), într-o absolută părăsire a orizontului prezenţei, în non-identitatea radicală unde „nu-i nimeni să asculte cum lucrurile curg" (*Herţa*, VIII)[13]. Pământul făgăduit – cel al morţii şi al învierii

[11] *Ibidem*, pp. 40, 319.
[12] *Ibidem*, p. 60.
[13] *Ibidem*, pp. 65, 22. „Şi va veni o seară când voi pleca de-aici,/ fără să ştiu prea bine unde mă duc şi nici/ de vine putrezirea,

– e „matrice dată din ziua cea dintâi,/ în care mă așteaptă, ca-ntr-o oglindă, chipul" (*Femeie luminoasă*)[14]. Noul tărâm, cel poetal de această dată, al nesfârșirii zilei dintâi ce urmează sfârșitului, își oferă imaginea drept chip de nevăzut, nemaivăzut în felul în care el e reflectare pură, lumină a vieții renăscute: „Dar dacă poți, privește ici, în pământul copt,/ sub flacăra-n genunche la căpătâiul nopții,/ figura nevăzută, teribilă, a forții" (*Herța*, VII)[15]. Căpătâiul nopții e limita dincolo de care tot ce este înnoptat, ascuns vederii, își dezvăluie carnea luminoasă, albă („Și noaptea crește albă pe lagună", *Reverie*)[16], așa cum apare de obicei întruchiparea femeii în poezia lui Fundoianu: „albă ca și lumina pământului tău negru" (*Rugă simplă*)[17]. Pentru cei care știu să privească dincolo de corpul aparent al lumii, lumina înfățișează un alt peisaj, zugrăvit în alb: „Privește, noaptea-i albă, și au căzut luceferi" (*Priveliști*)[18]. Noul pământ care se ridică din adâncul poemului oferă imaginea unui început neînceput care, pentru a fi văzut și rostit, solicită intuirea absolutei sale putințe de a fi, vremelnicul diafan al inaparentului care se pune altfel în vedere („lumină pură am cules sub gene", *Biblie*) și

sau încolțirea vine./ Tăcerea se va pune ca un pământ pe mine./.../ și nu pot mai departe de moarte să m-ascund" (*Căntece simple: Mărior*, VI, în *op. cit.*, p. 54).

[14] *Ibidem*, p. 40.

[15] *Ibidem*, p. 21. Poezia, spune Fundoianu în prefața amintită, este „o forță obscură care precede pe om, care-l urmează" (*ibidem*, p. 9).

[16] *Ibidem*, p. 124.

[17] *Ibidem*, p. 42.

[18] *Ibidem*, p. 310.

cheamă la o altfel de rostire, căci „pentru noi privelişti se cer alte cuvinte" (*Cântece simple: Mărior*, VI)[19].

Veşnicul început se pune astfel ca temelie a noii imagini, figură nevăzută, conturată discret abia în perspectiva deschisă de o altă vedere, aurorală, cea a *sufletului*: „În desprimăvărarea de-nceput/ sufletul meu e ud de-atâta soare/ ca un harbuz de vară nenceput,/ cu miezul plin de sâmburi şi răcoare" (*Alte privelişti*, II)[20]. A vedea sufletul înseamnă a vedea cu sufletul; sufletul vede alte privelişti, cele din miezul ascuns al lucrurilor[21]. „E-acelaşi suflet simplu în lucruri laolaltă" (*Alte privelişti*, IV)[22], identitatea inaparentă care ţine în armonie tot ce este şi nu se arată decât fulgurant, în străfulgerări de urme şi de treceri: „sufletul, cât o umbră crescută sub frunză" (*Cântece simple: Mărior*, III), „suflet cât o mireasmă proaspătă şi gălbuie" (*Cântece simple: Mărior*, IV)[23]. Imaginea sufletului întrupată în

[19] *Ibidem*, pp. 317, 54.

[20] *Ibidem*, p. 64.

[21] Ochiul sufletesc – diferit de *oculus carnis*, ochiul trupesc ce trebuie închis – e *oculus mentis*, ochiul contemplaţiei sau al inimii, „interior faţă de ochiul trupului şi exterior faţă de ochiul lui Dumnezeu" (Hugues de Saint-Victor, *Meditaţii spirituale*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 63).

[22] B. Fundoianu, *op. cit.*, p. 67.

[23] *Ibidem*, pp. 50, 51. Iată o splendidă pândă a revelării sufletului, părtaş la jocul iubirii, în *Cântece simple: Vlaici*, III: „Ţi-e prea frumoasă carnea, ca să mai poţi avea/ sufletul care sparge păstaia, ca o stea./ Aş vrea mereu să-l caut sub pielea ta bălană,/ cum umbli orb să cauţi o uşă-n subterană,/ sau cum răneşti, să curgă răşina dintr-un trunchi./ Ţi-e sufletul în mânele mici, sau în genunchi?/ Dacă ţi-aş da sărutul fecund pe sterpul pântec,/ aş deştepta în tine iubirea, ca un cântec?/ Şi

lumină, surprinsă în „clipa ceea rară de tainic început" (*Ultima verba. Cântarea lui Samson*)[24], nu poate fi posedată, avută în vedere precum o reprezentare sensibilă sau o reproducere fidelă. „Sufletul ți-l pipăi cu mânele, eteric" (*Pastel*) pentru că „nemărginit senin era în suflet" (*Arşița*)[25]; sufletul atins – cu privirea, cu rostirea – nu spune ceva decât în forma strălucitoare a propriei priviri şi rostiri. Imaginea sa se întipăreşte ca model originar al tuturor înfățişărilor pe care le scoate la vedere, ea însăşi luminând în adâncul din care toate încep. Dacă „tot ce-n creiri se va naşte-n versuri/ să-şi capete o formă în natură" (*Psalm*)[26] formulează exigența conform căreia în poem natura apare „ridicată la o potență mai mare ca imaginea ei normală", aceasta întrucât – spune Fundoianu în aceeaşi prefață – „numai în poem, lumea ireală (...) părea că ia o formă, că devine materie vie, (...) o lume văzută *sub specie aeterni*"[27]. Şi atunci poezia, într-adevăr, nu se „încleiază" din imagini, iar conjugarea de echilibruri, ponderile măsurabile – „o lume de imagini se împletea-n pleoape" (*Ultima verba. Cântarea lui Samson*)[28] – nu sunt decât

ca în vechi sertare cu lacătul stricat,/ aş regăsi ce-i simplu în tine şi curat?/ Ți-e sufletul în carne închis, ca într-o cramă/ în care mustul sparge fierberea lui de vrană/ şi nu găseşte, ca să țâşnească, o cană.../ ...Şi-i fericit că este închis în carnea ta". (*ibidem*, p. 74).

[24] *Ibidem*, p. 102.

[25] *Ibidem*, pp. 219, 97.

[26] *Ibidem*, p. 290.

[27] *Câteva cuvinte pădurețe*, în B. Fundoianu, *op. cit.*, pp. 6, 7.

[28] *Ibidem*, p. 102.

reflexele altei imagini, în lumina căreia toate *încă* sunt cu putinţă.

Scena originară

O astfel de viziune a sufletului ne este împărtăşită în poemul postum *Privelişti*[29], în care lumea de imagini împletite în pleoape – aşa cum este ea exprimată în versul de mai sus – se configurează „ca desprindere (*Herausstehen*) de tot ceea ce amenajăm şi folosim altminteri ca util, neinvitând la nimic altceva decât la actul intuirii. (...) Aşa ceva nu mai este o descriere ce ne determină să vedem ceva plastic. O asemenea mărturie poetică este mai curând un exorcism, un adevărat ritual al sufletului, ce anulează orice distanţă"[30]. Aprecierea lui Gadamer cu privire la Goethe se potriveşte întru totul atmosferei poetice din *Privelişti*, căci în acest poem, aproape că peisaj nemaifiind, nu rămâne nimic ce ar putea fi descris. Priveliştea pe care o avem sub ochi – în ochi – nu e obiect exterior al naturii adus la reprezentare, ci o privelişte *creată*, în absenţa oricărei aduceri la prezenţă în care am putea recunoaşte lumea concretă, referentul vizat. Viziune şi nu vizare, poemul nu e decât rama în care sufletul îşi proiectează perspectiva poetală. Nu e de mirare că proiecţia aceasta nu este una de natură optică, ci mai degrabă dezvăluitoare a faldurilor de lumină ce învăluie

[29] Poem manuscris datat 1917-1918, neinclus în volumul *Priveliști* (1930).

[30] Hans-Georg Gadamer, „Intuiţie şi plasticitate", în *Actualitatea frumosului*, Editura Polirom, Iaşi, 2000, pp. 148, 149.

chipul sufletului. Chip al unei transparenţe strălucitoare dat intuirii pure, din moment ce „Acelaşi crepuscul de aur, pe aur de câmpuri –/ praful, şi ploaia, şi oamenii toţi îs de aur;/ boii cu aur în ochi zac în aur de câmpuri –/ sufletul meu, sufletul meu e de aur"[31]. Amurgul nu formează aici un tablou descriptiv; nu cu o artă peisagistică avem de a face, cu pitorescul naturii zugrăvite, căci toate elementele lumii sensibile – câmpuri, praf, ploaie, oameni şi boi – nu sunt figuri distincte, personaje profilate într-un decor natural. Cufundate în aurul luminii, ele îşi pierd conturul, îşi estompează identitatea în aşa măsură încât, printr-un paradoxal chiasm, ceea ce se dă vederii nu este ceea ce apare în vedere şi se propune drept imagine-pastel a exteriorităţii, ci perspectiva lăuntrică a celor ce dispar în inaparentul unei manifestări trans-aparente. Iar repetiţia nu face decât să dea relief acestei sublimări prin care tot ce dispare în lumină devine lumină.

Dar în lumină lucrurile lumii ar trebui să apară în vizibilitate şi nu să dispară din vedere. Aici însă, în tectonica poemului, aşa cum ne e dat să vedem în strofele următoare, orice apariţie în cuprinsul lumii şi în corpul poemului e ştearsă din vedere, îşi pierde orizontul deschis de un subiect care gândeşte, vede şi atinge, rosteşte lumea ca dat imediat al conştiinţei[32]. Poemul

[31] B. Fundoianu, *Poezii*, ed. cit., p. 321.

[32] „Văzul «estetic» se distinge prin faptul că nu raportează pripit priveliştea la un element general, la semnificaţia cunoscută, la scopul urmărit sau la altele asemenea, ci zăboveşte asupra priveliştii ca fiind una estetică (...) Privirea şi ascultarea zăbovitoare nu este pur şi simplu vedere a priveliştii pure, ci rămâne ea însăşi o aprehendare drept... Felul de a fi al acelui

îşi propune propria lume, dar nu cea a corporeităţii sale lingvistice, a unor imagini create prin cuvinte, care s-ar putea reda într-o reproducere (*Nachbild*), aşa cum în orice reprezentare am putea recunoaşte datul originalului sau al prototipului (*Vorbild*) pe care îl face să apară. Replică orizontală în care imaginea funcţionează pe baza unui proces de asemănare – neasemănare, înlocuită acum de iradierea transparenţei înseşi, de perspectiva verticală care nu arată lucrurile în ceea ce sunt ci, dezvăluindu-le negativul, străpungându-le revelator, arată *prin* ele[33]: „Cerbii şi astăzi ca pururi iau linişte-a-n coarne;/ şi iarăşi pământul e surd şi e liniştea surdă,/ cad coji de seară pe drum şi coji scurte de purpur –/ sufletul meu, coajă căzută din seară.// Poate e clopot de timp şi e clopot de broaşte,/ poate tăcerea e frunză căzută din haos,/ poate pământul e mort pe neunsele osii –/ sufletul meu, clopot de timp şi de moarte.// Nimeni nu-i grâul frumos să-l culeagă din seară,/ nimeni nu-i grâul să-l strângă şi seara s-o strângă,/ nimeni nu-i seara s-o vrea şi s-asculte tăcerea –/ sufletul meu, sufletul meu de tăcere".

Imaginea diafană realizează o autosuprimare a nemijlocirii estetice, mediere care întemeiază un raport

ceva ce este ascultat «estetic» nu este realitatea nemijlocită" (Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, ed. cit., pp. 77, 78).

[33] Proces asemănător developării negativului în tehnica fotografică. Referitor la dezvoltarea facultăţii poetice, „inteligenţa – spune Fundoianu în *Fals tratat de estetică* – ar trebui să se deprindă cu mânuirea lămpilor voalate care luminează exact cât e nevoie – fără a-i dăuna – sau cât mai puţin posibil – *revelării* imaginii. Nimic mai delicat, într-adevăr, decât un *negativ*" (în *Imagini şi cărţi*, ed. cit., p. 602).

între ceea ce se dă ca potență de sens ce începe să se rostească şi figura în care aceasta apare în discurs. „Ar fi oare cu putință să existe *continuitate estetică* fără a exista, subiacentă, şi o *identitate de priză asupra unei aceleiaşi realități*?”[34] O mediere a adevărului, în ultimă instanță, care nu înseamnă ruptură între imanența lumii date şi o imaginară transcendență a lumii artei – deşi ea presupune o anumită dislocare – ci o continuitate transfiguratoare prin experiența artei[35]. Privelişte inaparentă în care prin imaginea cerbilor şi a pământului, a clopotului şi a frunzei, a grâului şi a serii răzbate o altă imagine care le strânge pe toate în aceeaşi lumină: tăcerea absolutului, liniştea pe care o aduce netimpul morții. Din nou, repetițiile („poate”, „nimeni”) marchează tocmai posibilul acestei *scene originare* imprezentabile, preînceputul absenței depline. Nicio prezență nu dă imaginea înserării; ea se face din absențe, crâmpeie, tăceri. Sufletul singur e martorul stingerii, vede golirea: „sufletul meu e de aur”, „coaja căzută din

[34] *Ibidem*, p. 650.

[35] „În măsura în care întâlnim în lume opera de artă, iar în opera de artă individuală o lume, această operă nu rămâne un univers străin în care suntem aruncați ca şi prin farmec. Ajungem, mai curând, să ne cunoaştem pe noi înşine în acesta, iar acest lucru înseamnă că anulăm discontinuitatea şi punctualitatea trăirii în continuitatea existenței noastre. Este, de aceea, necesar să dobândim o perspectivă față de frumos şi artă, un punct de vedere ce nu pretinde o nemijlocire, ci corespunde realității istorice a omului. Invocarea nemijlocirii, a genialității clipei, a semnificației «trăirii» nu rezistă în fața pretenției existenței umane de continuitate şi unitate a conştiinței de sine. Experiența artei nu poate fi deviată către neobligativitatea conştiinței estetice” (Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 82).

seară", „clopot de timp şi de moarte", „sufletul meu de tăcere". Dar stingerea aceasta aprinde poemul, luminează mai intens decât orice apariţie; ea lasă nespusul să ne atingă, dăruind priveliştea genuină a tăcerii.



Ion Vinea şi epifania vizibilului

Irealizare şi desensibilizare

Vorbeam de trecere prin intermediul luminos al transparenţei care este chiar trupul subtil, invizibil, al diafanului. Caz în care nu avem de a face propriu-zis cu *apariţia* unei imagini clar conturate, ci cu imaginea clarităţii înseşi. Imagine evanescentă, fragilă prin faptul că ea figurează tocmai trecerea, în ambele sensuri, de la apariţie la dispariţie, de la vizibil la invizibil[1]. Actul trecerii funcţionează ca un receptor şi un transmiţător al luminozităţii: primeşte lumina în puritatea distanţei parcurse şi o reflectă prin ceea ce, începând să semnifice, se întrupează iradiind în înţelegere. Trupul poetal este ca atare un *revelator* al semnificabilului, developând în negativ – în şi prin obscuritatea celor ce sunt voalate de corpul poetic, a celor ce nu sunt (vizibile) – imaginea diafană a acestui mediu transparent, donaţia speculară a unui imprevizibil şi insesizabil pe cale directă[2].

[1] În acest sens spune Paul Ricœur că „imaginea introduce un moment de absenţă" (*Metafora vie*, Editura Univers, Bucureşti, 1984, p. 466).

[2] „Poezia trebuie să fie inseparabilă de previzibil, însă de previzibilul neformulat" (René Char, *Fureur et Mystère*, în *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1983, p. 157).

În poezia lui Ion Vinea, înainte de a intui revelator acel „trup de aur vechi" ce stă „vedenie în raze"[3], înţelegerea trebuie să străbată mai întâi o deschidere tulbure, „umbrele şi luminile-n vasta şi singura lor oglindă"[4], câmpul evanescent al unor apariţii impure, deseori de natură acvatică: „privirea de apă a trecutului"[5], „tăcerea ca o apă între noi"[6], „Apa inertă ca un ochi ce nu mai aşteaptă"[7]. Apoi, dezvăluirea neaşteptată, limpezirea, lumina în care totul devine transparent, arătându-şi noua înfăţişare: „tăcerea e acum albastră,/ a schimbat cineva lumina la faţă"[8]. Intermediul creat – mijlocirea asigurată de această paradoxală relaţie – este cel dintre ceea ce luminează, oferindu-şi totodată un posibil semnificabil şi o formă apariţională, şi ceea ce e luminat, adică înţelegerea albă în care lumina se manifestă. În ultimă instanţă e intervalul imperceptibil între raza inaparentă a ceea ce începe să semnifice şi lumina înţelegerii care o primeşte ca imagine transparentă. Interval care e o distanţă în densitatea cuvântului, orizontul deschis în chiar literalitatea textului, în care transpare lumina revelatoare a invizibilului şi a indicibilului. „Traversând

[3] *Recessus*, poem nedatat, vol. *Ora fântânilor*, în Ion Vinea, *Opere I. Poezii*, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 369.

[4] *Dincolo*, poem nedatat, vol. *Ora fântânilor*, în Ion Vinea, *op. cit.*, p. 305.

[5] *Velut somnia*, poem publicat în *Viaţa Românească*, 12, 1938, apoi în vol. *Ora fântânilor*, în Ion Vinea, *op. cit.*, p. 268.

[6] *Opal*, poem datat 1954, vol. *Ora fântânilor*, în Ion Vinea, *op. cit.*, p. 287.

[7] *Pe urma paşilor*, poem nedatat, vol. *Ora fântânilor*, în Ion Vinea, *op. cit.*, p. 360.

[8] *Pasărea de aur*, poem publicat sub titlul *Pasărea măiastră* în *Viaţa Românească*, 2, 1938, în Ion Vinea, *op. cit.*, p. 355.

corpul însuşi al limbii", „transparenţa, sau *diafania transparentă* (...) determină astfel sensul literal al unui text şi îi asigură corporeitatea întunecată, sensibilă, deci vizibilitatea, *imaginalitatea* acestuia. În acelaşi timp, această transparenţă diafană a cuvintelor deschide trecerea înţelegerii spre alte sensuri ale scriiturii (...), înainte de a se afirma mai mult şi de a încerca să forţeze înseşi limitele mijloacelor *poiesis*-ului, străduindu-se să dobândească luminozitatea cea mai strălucitoare"[9]. Interiorizarea imaginii nu ocultează transparenţa ei luminoasă, căci, pentru poet, „revoluţia sensibilităţii cea adevărată" constă în *decapsularea* poemului, reducţie radicală în urma căreia ceea ce vorbeşte strălucind e esenţa pură, „peisajul lăuntric" al unei imagini numenale.

Cu revelarea unui astfel de peisaj ne întâlnim în poemul postum *Lumină stranie*[10]. Efectul *irealizării* se împleteşte cu cel al *desensibilizării*, căci ecartul dintre realul sensibil, determinare definitorie pentru fiinţa-aici, şi dispariţia oricărei manifestări fenomenale se deschide încă de la *început*[11]. Un început care, pe de o parte, dă seama de originea semnificabilului însuşi iar, pe de alta, creează nesperata posibilitate a unui proces

[9] Anca Vasiliu, „La parole *'diaphane'* chez Dante (*Convivio* II et III)", în *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, tome 64, Vrin, Paris, 1997, pp. 206, 207.

[10] Poem postum publicat în *Tomis*, II, 6 iunie 1967 şi *Contemporanul*, nr. 27, 1968, în Ion Vinea, *op. cit.*, p. 460.

[11] A trăi o anumită irealizare produsă de activitatea de imaginare provocată de text ne ridică din datul realităţii (cf. Wolfgang Iser, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2006, p. 307).

recuperator: „Ce limpezi în amintire privirile/ şi glasul tău prin ani rămas acelaşi,/ fără cuvinte a rămas acelaşi/ ca dintr-un cânt de leagăn, cântul numai". Niciun obiect nu stă în raza privirii şi totuşi ceva deschide un orizont nebănuit. Ce le e dat să vadă privirilor din amintire, ce privelişte se oferă vederii stinse, dacă ceea ce se priveşte e nimicul unui timp defunct? Priviri „limpezi" care evocă o formă absentă, o imagine care nu se constituie drept reprezentare a realităţii. Prin urmare o imagine nereprezentativă, ştearsă din registrul lumii, o urmă a vizibilităţii evacuate. De subliniat că limpiditatea nu este o calitate intrinsecă privirii; semn al golului de vedere, ea înseamnează locul dispariţiei, timpul realităţii scurse[12]. Aceeaşi desensibilizare caracterizează şi glasul „fără cuvinte" sau „cântul numai", fără nume: semne obscure în care limpezimea însăşi nu dă nimic de văzut, ocupă distanţa creată de profunzimea altei dimensiuni. Desensibilizare nu înseamnă aici non-afectare, ci fiinţare ne-suferită, dez-afectată, în afara oricărei experienţe; este procesul prin care fiinţarea se întoarce la simpla ei posibilitate sub-înţeleasă, acolo unde ea e pozitivitate a unui sensibil *insesizabil*[13]. Cât despre limbaj, el e vocea nimănui, de vreme ce e voce a lucrurilor vii, nevăzute şi nespuse,



[12] „Golul orb al lumii pale" (*Ispită*, vol. *Ora fântânilor*, 1967, în Ion Vinea, *op. cit.*, p. 324).

[13] „Sensibilul este tocmai acest medium în care poate exista *fiinţă* fără ca ea să trebuiască să fie pusă (...). Sensibilul asta este: această posibilitate de a fi evident în tăcere, de a fi subînţeles, iar pretinsa pozitivitate a lumii sensibile (...) se dovedeşte tocmai drept un *insesizabil*" (Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris 1964, pp. 267-268).

neposedate de o privire[14]. Vedere destituită din intenționalitatea „cu privire la", substituită – prin reducție la preobiectiv – de ceea ce rămâne „același", dar cu semn schimbat: nefigurabil și indicibil.

Într-adevăr, ce rămâne nevăzut și nespus după ce toate ale lumii rămân în suspensie, în urma trecerii ce nu mai lasă nimic de văzut și de spus? Ce mai e de văzut și de spus în această reducție totală a vizibilității și a rostirii?

Dar nu totul e absent în urma irealizării și a desensibilizării. În orice caz, nu un nevăzut absolut, un nespus ireductibil: „O stranie lumină te urmează/ pretutindeni unde-ți porți surâsul,/ palidă lumină, stăruie sărutul,/ veștedu-i sărut, de-a lungul vremii". Ceea ce urmează – și se arată drept urmă neștearsă, stăruitoare – este lumina ce însoțește această stranie dispariție. Cele ce nu par să fie decât semne lipsite de semnificație trans-par în receptacolul unei prezențe, al unei parousii revelatoare. Răzbat prin limpezimea a ceea ce ele nu sunt, străbat transparența care le insolitează. Lumina urmează pretutindeni, căci ea e potența manifestantă a semnificabilului care ia trup, se formează comunicându-și prezența. Totuși, o prezență inaparentă, imprezentabilă ca atare în cuprinsul unui *cogito*. Lumina întrupată (*lux incorporata*) face însă posibilă proiecția unei imagini pe ecranul invizibilului tocmai în virtutea eclipsării sensibilului. Tot ce era ecranat prin irealizare, învăluit prin desensibilizare dobândește o

[14] „Experiența limită a unei poetici care se definește manifestându-se într-un cuvânt pe care îl șterge revelându-l", întru lauda unei „supra-rostiri" (Jean Burgos, „Louange de l'outre-dire", în *Sud*, nr. 77, Marseille, 1988, p. 126).

nouă realitate, *cealaltă* realitate *posibilă* a epifaniei invizibilului în vizibil. Funcţionează aici o tehnică de vitraliu, întrucât ceea ce pare ocultat, pus în absenţă ontologică, transpare nu prin sine, ci prin filtrul luminii care îl pune în evidenţă. Nu e non-manifestatul absolut, nevăzutul inaccesibil; ceea ce începe să semnifice se arată – ca începutul însuşi al semnificării – doar în posibilitatea întrupării sale luminoase, a iradierii sale diafane. Diafanitate care deschide imaginii „un câmp de interactivitate (o «interfaţă», s-ar spune în zilele noastre) care posedă, în afara calităţilor de strălucire a diafanului (captare a luminii, trans-luciditate sau *claritas*, receptacol şi transmiţător de *luciditas*), calităţi specifice de reactiv sensibil comparabil, pentru a folosi o metaforă, cu *epifania* unei «feţe»”[15]. Ceea ce se înfăţişează „pretutindeni unde-ţi porţi surâsul” nu e prin urmare doar ceea ce e intuit ca strălucire, imagine „la vedere” a unei rostiri care *face* semn, ci şi drept cuprins elocvent al unei intermedieri, revelator al unei feţe resensibilizate, altfel nevăzute[16]. Ce se între-vede nu e decât ceea ce – ca urmă – *urmează* să fie văzut, dă de văzut şi (se) spune dând de înţeles: „de-a lungul vremii” (şi al răstimpului rostirii poetice) o „palidă lumină” în a cărei transparenţă se developează priveliştea de neprivit a veşnicului reînceput.

[15] Anca Vasiliu, „Autour d'un anonyme aristotélicien. Nouvelles perspectives sur le diaphane”, în Christian Trottmann et Anca Vasiliu (dir.), *Du Visible à l'Intelligible*, Honoré Champion, Paris, 2004, p. 59.

[16] „Ca un chip furat într-o oglindă” (*Suspin*, vol. *Ora fântânilor*, în Ion Vinea, *op. cit.*, p. 387).

Departele – un peisaj evacuat

În *Preludiu*[17] vizibilul şi rostibilul participă la lucrarea comună a întrupării semnificabilului, dar în momente diferite ale apariţiei fenomenale. Manifestarea primară aparţine sunetului, vocii care începe să se rostească, în absenţa oricărei imagini: „Glasul care a tremurat departe în noapte/ peste somnul teraselor şi al arborilor,/ în lăsata storurilor, în moartea luminilor". Zvonul unei faceri răzbate prin straturile adânci ale lumii amuţite, vine de departe, dintr-un adânc fremătător, abia distins[18]. Pentru ca ceea ce semnifică să se poată rosti, să prindă glas în apariţia de sine, orizontul mundan trebuie să dispară din vedere, să se cufunde în nefiinţa celor ce sunt deja, în moartea luminii care le eclipsează. *Departele* marchează, pe de o parte, indistincţia, absenţa, nemanifestarea; pe de altă parte însă, tocmai destituirea aceasta face posibilă ivirea unui nou posibil, cu atât mai viu cu cât el vine nu din trecut, ci de departe. Dimensiunea departelui reprezintă o potenţare a semnificării, căci ceea ce se aude este deocamdată un imprezentabil, semnul ambiguu al inaparentului, aşa cum întâlnim şi în alte poeme ale lui Vinea: „Niciun zvon. Lumea e de mine departe" (*Ivoriu*), „până departe, până-n poveste, – oglindă-ne" (*Una*)[19]. Tema e novalisiană – de inspiraţie kantiană şi schellingiană – şi, prin extensie, un bun câştigat al întregului romantism. Se ştie că pentru Novalis distanţarea faţă de

[17] Vol. *Ora fântânilor*, în Ion Vinea, *op. cit.*, p. 361.
[18] „Glasul când a tremurat / am auzit în el singurătatea" (*Sunet*, vol. *Ora fântânilor*, în Ion Vinea, *op. cit.*, p. 386).
[19] Vol. *Ora fântânilor*, în Ion Vinea, *op. cit.*, pp. 326, 392.

obiect înlocuieşte cunoaşterea imperfectă („proza" sau „consoana") cu acea cunoaştere în perspectivă care este „poezia" sau „vocala". Doar ceea ce se îndepărtează cheamă şi poate fi chemat, doar departele sună şi răsună, punând totul într-o altă *perspectivă*. Desprinsă din câmpul aproapelui, arta priveşte natura din perspectiva departelui, printr-un fel de despărţire de obiectualitatea obiectului, înălţând neînţelesul la rang de taină, astfel încât natura poetizată, în-depărtată devine „arhipoetică"[20]. De adăugat că, în ultimele versuri citate, îndepărtarea nu înseamnă doar simplă desprindere de lumesc, ci luminarea acestuia dinspre esenţa sa încă neajunsă la manifestare şi, în plus, reprezentare speculară a ceea ce nu e reprezentabil prin sine, adică un act conştient de estetizare a naturii[21].

Depărtarea aceasta nu e statică, ci fremătătoare, vie, o mişcare tensionată care pune în mişcare şi în vedere. Abia acum, după zvonul rostirii care vine de departe şi apare cel dintâi, ceea ce semnifică şi ia glas

[20] Este de altfel planul de adâncime unde filosofia întâlneşte poezia: „Filosofia ce vine de *departe* sună poetic, deoarece orice chemare devine vocală în depărtare. (...) Totul devine astfel în depărtare *poezie*, *poem*. *Actio in distans*. (...) De aici rezultă natura noastră arhipoetică. Poezia nopţii şi a amurgului" (*Brouillon*-ul *general*, în Novalis, *Între veghe şi vis. Fragmente romantice*, Editura Univers, Bucureşti, 1995, p. 194).

[21] Dacă oglindirea trimite până departe „în poveste", aceasta tot conform uneia din intuiţiile lui Novalis, căci basmul pune cel mai bine în depărtare realitatea reprezentată, taina fiind potenţată în cea mai mare măsură. Un adevărat „*canon* al poeziei" care – prin răsturnarea planurilor în actul reflectării – aduce în prim plan faţa nevăzută a lumii: anarhică, discontinuă, *fluidizată* (cf. Novalis, *op. cit.*, pp. 188-189, 201).

începe să se vadă, se iveşte în lumină. Premers de rumoarea distanţelor parcurse, semnificabilul ajunge la vedere, în trupul fluctuant al imaginii: „a vegheat ca un diamant în falduri beznelor,/ umbre l-au înfăşurat, gol şi sfânt, pe el unul, pe el singurul". Lumină însă nu e ca să pună ceva în vedere; nimic nu se expune vizibilului în acest decor scufundat, retras înlăuntrul simţirii. Ceea ce sclipeşte şi îşi răsfrânge lumina este un început de rostire, ivirea originară a semnificabilului ce străluceşte „ca un diamant". Imagine pură şi totuşi filtrată, învelită în ceea ce este fără imagine, precum lumina înfăşurată în umbrele care îi pun în evidenţă desfăşurarea. „Gol şi sfânt", sensul abia născut în zarea îndepărtată a posibilului se arată în toată măreţia simplităţii, rostindu-şi absoluta singularitate, golul luminos al trupului. Gol al unui posibil predispus umplerii, rostirii depline, el nu e decât rama nevăzută a unei forme născânde, a unei imagini fără imagine: „glasul a dansat nevăzut în noapte,/ ca un nou cuvânt, ca o înviere,/ ameţind stelele, tremurând tăcerile". Rostire imprezentabilă, dans al slăvirii cuvântului ce se naşte – nu e aceasta imaginea invizibilă a zămislirii noului cuvânt, *preludiul* inaparent al unui chip de neprivit care îşi ţese trupul în lumina poemului?[22].

În *Ivoriu* bunăoară, nu de o imaginară recluziune e vorba, de insularitatea unei conştiinţe abandonate care îşi deplânge condiţia. Dimpotrivă, ceea ce pare la prima vedere exil voluntar definitoriu pentru natura

[22] Aceeaşi imagine a naşterii limpezite în poemul *Ivire*: „Iar din fund de penumbră, din somn,/ din cenuşă, – măiastră pasăre/ cu gheare stelar scrise-n zbor/ limpezeşte cântul în trecere" (vol. *Ora fântânilor*, în Ion Vinea, *op. cit.*, p. 325).

poetică este de fapt retragere a lumii, eliberarea locului în care poemul poate creşte: „Într-un sfârşit în marginea orelor moarte/ nalt şi aspru Turnul a crescut/ zi cu zi, noapte cu noapte/ întemniţându-mă./ Singur veghez. Niciun zvon. Lumea e de mine departe". Sfârşitul în care se sting datele obiective ale mundaneităţii marchează începutul configurării unui spaţiu lăuntric, eshatologia interioară – nu a subiectului creator, ci a poemului însuşi – care pune capăt temporalităţii. Poemul ia timpul pe cont propriu, îşi începe propriul timp; acolo unde timpul se opreşte şi lume nu mai este – adică *în sfârşitul* faptului-de-a-fi – se naşte posibilul nesfârşit al timpului creaţiei. Noua apariţie nu se manifestă în netimpul locuirii, în absenţa oricărei determinaţii a producerii. Pentru ca ceva să se *facă* e nevoie de timp, iar ceea ce se face aici încolţeşte în contratimp, *în marginea* timpului, neafectat de înscrierea în devenirea fiinţei. Zi cu zi şi noapte cu noapte reprezintă reperele unei succesiuni care nu aparţine cronologiei mundane. De remarcat că facerea nu e posibilă fără desfacerea de orice ar putea îngrădi libertatea de creaţie. Căci de unde creşte Turnul dacă nu din însăşi exfundarea oricărui fundament? Turnul este dubla figură a suspensiei: a evacuării şi a înălţării. Ceea ce e fără fundament (în suspensia timpului şi a spaţiului) este, pe de o parte, facere nefondată, nefundamentată, în aparentă derivă. Pe de altă parte, fondează el însuşi prin simplul fapt că apare şi semnifică, se arată la înălţime, la nivelul de survol până la care poemul aspiră. Turn a cărui creştere e nelimitată, precum aspiraţia poemului şi a nesfârşitei sale faceri. Lipsa semnelor mundane nu e o expresie a claustrării, a detenţiei. Recluziunea e

reculegere, iar turnul întruchipează însăşi figura libertății[23] – a *pre*facerii poetice – care face noua lume *posibilă*: „Nimeni nu aude. Nimeni nu mă cheamă./ E târziu. Turnul sporeşte în noapte". Chemare nu mai poate veni din afară, din înnoptarea non-sensurilor aparenței; cu toate acestea, poemul nu se închide în sine. Ivoriul e membrana vibrantă, vălul alb, străveziu prin care răzbat zvonurile creației. Imaginea sporeşte deocamdată în noaptea rostirii, în nemanifestare şi în inaparență. Ceea ce se dă vederii – prin acest peisaj evacuat şi înălțat – e forma solitară a creşterii care, în sine, nu reprezintă nimic. Cum am putea însă vedea nimicul acesta dacă el nu şi-ar proiecta risipa pe ecranul poemului, în imaginalitatea unui *altfel cu putință* la care toate vin să se reculeagă?

[23] A libertății „de-a simți sub lespezi și ferige / începutul veşnicului cânt" (*Geneză*, poem nedatat, apărut în *Contimporanul*, nr. 19, 1964 şi apoi în vol. *Ora fântânilor*, în Ion Vinea, *op. cit.*, p. 316).

Perspectiva inversă în poezia lui Adrian Maniu

Cum am putea surprinde în plină desfăşurare „limbajul poetic articulându-se tocmai pornind de la figuri şi imagini închegate în lacul transparent al unui interval, sesizate prin intermediul unei distanțe, date înțelegerii în miezul unui mediu conceput pentru a separa în mod incontestabil şi la nesfârşit verosimilul de model”?[1] Când Adrian Maniu scrie, de exemplu, „undiri albe în giulgiul ceții” (*Drum pierdut*)[2], cuvântul îşi oculează semnificatul, ceea ce apare – la „prima” vedere – nefiind decât imaginea clar-obscură structurată opozitiv: undiri albe *vs.* giulgiul ceții. Aparent, avem de a face doar cu „o aproximație «picturală» în care umbrele şi luminile dau de văzut o imagine, iar imaginea aceasta, în negru şi alb practic, nu are alt statut decât asemănarea şi nu «realitatea» însăşi în esența sa”[3]. Fiecare element al acestei antinomii face imagine prin

[1] Anca Vasiliu, „La parole '*diaphane*' chez Dante (*Convivio* II et III)”, în *op. cit.*, p. 193.

[2] Vol. *Drumul spre stele* (1930), în Adrian Maniu, *Versuri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 161.

[3] Anca Vasiliu, „Les limites du diaphane chez Marsile Ficin”, în Pierre Magnard (dir.), *Marsile Ficin. Les platonismes à la Renaissance*, Vrin, Paris, 2001, p. 107.

sine însuşi, dar imaginea adâncă e dată abia de semnificabilul inaparent, întrevăzut în înțelegerea intuitivă a luminii străbătătoare care, legând vizibilul de invizibil, luminează cuvântul însuşi, potențându-i expresivitatea[4]. Astfel încât „fiecare cuvânt are dublul său de imagine ca un dublu de lumină", cuvânt-imagine care „vede el însuşi şi *face să se vadă* prin el"[5], se dă în cuprinsul poemului şi dă de văzut, lăsându-se inundat de lumină şi răspândind lumina. Ceea ce străluceşte nu e în ultimă instanță lumina, albele undiri, ci umbra pusă în lumină şi – mai mult – însăşi trecerea de la una la alta, revelând în negativ, prin ricoşeu sau prin refracție, corpul sensibil al cuvântului în care se devoalează – ca într-o cameră obscură – imaginea transparentă care dă de văzut şi de înțeles[6]: „Numai valuri de lumină trec în undă şi dispar" (*Peisagiu*)[7]; „s-a risipit în lumină tăcerea"

[4] „O imagine nu va putea fi niciodată redusă doar la elementele sale, pentru că o imagine, (...), este altceva şi mai mult decât suma elementelor sale. Ceea ce contează aici este noul sens care pătrunde întregul" (Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1988, p. 182).

[5] Anca Vasiliu, „La parole *'diaphane'* chez Dante", în loc. cit., pp. 210, 211.

[6] „Se trece, prin urmare, de la cuvântul corporal transparent, dar infinit la un cuvânt *diafan*, plin de limpezime, de sens, şi mediator constant între luminozitatea pură a intelectului şi aparența sensibilă" (*ibidem*, p. 200). „Densitatea corporală a unei prezențe şi urzeala subtilă a ceea ce *aproape* că nu e corp, vizibilitatea unei figuri (a unui sens), profilându-se prin cuvinte ca o umbră (o imagine), şi totuşi caracterul *aproape* invizibil al naturii sale aeriene, transparente, evanescente până la inconsistență" (*ibidem*, p. 202).

[7] Poem datat 1913, inclus în vol. *Scrieri* (1968), în Adrian Maniu, *Versuri*, ed. cit., p. 264.

(*Lumină vie*)[8]; „Întunecimea aripează alb” sau „Nemărginitul se înstelează argintiu” (*Cântec de noapte la mare*)[9]. Se devoalează *prin* corpul scriiturii demantelate, devenită „scriitură spartă” (*écriture éclatée*, în ambele sensuri: dezmembrată, dislocată, fragmentată, dar şi eclatantă, strălucitoare, luminată de ceea ce iese la vedere, proiectându-se pe ecranul ei)[10]. Ceea ce trece dintr-o stare în alta apare şi dispare, nu se risipeşte în adevăratul sens al cuvântului[11]. Sunt „forme şi figuri ieşind din invizibil prin prezenţa sensibilă a unei imagini vizibile”[12], aşa cum, pe de o parte, tăcerea ajunge *să spună* ceva, e deja dicibilă în trupul luminos al imaginii care o smulge din muţenie şi unde lumina apare în discurs drept fenomen sensibil, luminozitate (*lumen*); la fel cum, pe de altă parte, întunecimea şi nemărginitul (imagini ale umbrei vizibil-invizibile) se sublimează

[8] Vol. *Drumul spre stele* (1930), în Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 134.

[9] Vol. *Cântece de dragoste şi moarte* (1935), în Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 204.

[10] Dezmembrare a „corpului scriiturii pentru a atinge cât mai exact această unitate esenţială care doar ea provoacă extazul” (Jean Burgos, „Apollinaire ou le corps en pièces”, în *Recherches et travaux. Poésie: le corps et l'âme*, Bulletin nr. 36, Université Stendhal, Grenoble III, U.F.R. de Lettres, 1989, p. 95).

[11] „Cuvântul se regenerează şi se sensibilizează într-un cadru apropriat, ca în aceste versuri de Saint-Amant: «Ascult, ca în vis,/ Zgomotul aripilor tăcerii/ Ce zboară în obscuritate». *Obscurité* îşi găseşte aici destinul poetic; nu mai este calitatea abstractă a ceea ce este obscur, a devenit un spaţiu, un element, o substanţă; şi (împotriva oricărei logici, dar conform adevărului secret al nocturnului) cât de luminoasă!” (Gérard Genette, *Figuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 237).

[12] Anca Vasiliu, „La parole *'diaphane'* chez Dante”, în loc. cit., p. 210.

(aripează, se înstelează) în transparența rarefiată a ceea ce luminează epifanic (alb, argintiu), ca sursă invizibilă a luminii (*lux*), reflectând, în aceste figuri fără formă, puritatea originii absolute din care rostirea izvorăşte.

Înainte de a fi parcursul oblic al vederii, orizontul deschis de poemul *Cântec de noapte la mare*[13] deschide la rândul său *perspectiva inversă* a unei manifestări eclipsate: „Toate clopotele bat din fund de mare,/ Toate luminile înnoptează-n depărtare,/ Întunecimea aripează alb, valuri amare". Se creionează un peisaj răsfrânt în propria arătare de sine, cufundat sub linia de orizont a vizibilului. Distanța creată – a sunetului, a luminii – pune în depărtare, în suspensia oricărei determinări prezente. Ocultare a lumii date percepției imediate care nu numai o scoate din vedere, dar o destituie din spunerea însăşi în care ea s-ar putea refugia. Lume străină, neexperiată şi nevăzută, care nu mai e lumea noastră cea de-aproape, a existentului familiar şi a limbajului care îi rosteşte intimitatea cu ființa. Ceea ce – în orizont mundan – ar fi trebuit să fie imagine reprezentativă a realității sensibile nu mai prezintă nimic sesizabil, din moment ce „clopotele bat din fund de mare" şi „luminile înnoptează-n depărtare". Imagine imposibilă a unui nereprezentabil absolut, şi totuşi posibilă, a inaparentului însuşi: „întunecimea aripează alb". Irealizarea se conjugă aici cu revelarea; realul demundaneizat arată o altă dimensiune – invizibilă – acolo unde corpul lumii şi al poemului se descompun. Albul din miezul întunecimii profilează imaginea matricială

[13] Adrian Maniu, *Cântece de dragoste şi moarte* (1935), în *op. cit.*, p. 204.

a unei înălţări fulgurante. Iată cum tot ceea ce coboară în imprezentabilul premanifestării dobândeşte în chiar liminarul acestei limite o strălucire nelimitată, a noii imagini care se ridică din adânc, vine de departe.

A fi desprins de lume – şi de imaginea evidenței pe care aceasta o proiectează pe retină – înseamnă a fi pus în depărtarea cea bună a unei noi poziționări, dispus să te reaşezi în locul incert al lumii dislocate[14]. Loc al lumii poemului ridicat la un alt nivel al vederii: „Desprins, dorul simte inima aproape,/ Gândul înflorit, leagănă iubire sub pleoape,/ Cântă deasupra cuvintelor, suflet şi ape". Distanță a des-prinderii – care e chiar spațiul dorinței, intermediul dorului –, actul imaginării tensionate converteşte depărtarea în apariție proximă, dezvăluie – în perspectiva inversă invocată[15], a

[14] Eckhart vorbeşte despre detaşarea „liberă față de orice creatură", „deasupra tuturor lucrurilor", situație a purității absolute în care „Dumnezeu trebuie să se dăruiască unei inimi detaşate" (*Despre detaşare*, în *Benedictus Deus*, Editura Herald, Bucureşti, 2004, pp. 113, 114).

[15] Pentru construirea imaginii realității, Florenski are în vedere, pe lângă „planeitatea" acesteia şi dincolo de planul senzorial al empiriei („un fel de unitate spațială planiformă reprezentând imaginea lumii sensibile"), recunoaşterea unei perspective ce răstoarnă înțelegerea sensibilă, unilaterală, deschizând-o spre o altă dimensiune care descoperă realitatea *din perspectiva* unui relief al adâncimii, un *altceva* care „este mai important, este esențialul": „Adâncimea perspectivei constă în aceea că noi nu reducem la un singur plan – planul senzorial – întreaga diversitate a realității (...). În dosul planului din față – cel empiric – se află alte straturi, alte planuri", prin urmare „o imagine în perspectivă". Aducând la ființare o „*altă lume*", planul fondator străluminează „*această lume*" incandescentă, transparentă: „lumea empirică devine transparentă, şi prin

lumii dezafectate – esenţa afectivităţii. Ceea ce se simte nu e ceea ce se vede, căci lumină nu mai e, a celor puse în vedere. Dar în albul numinos al nevăzutului urcă la vedere o imagine irizată de lumina unei noi înţelegeri. A simţi „gândul înflorit" nu e însuşirea unui subiect cogitant; după cum în lumina lumii nu e nimic de văzut, nici în lumina raţiunii nu e nimic de gândit. A gândi cu inima aproape – a gândi în imagini – hrăneşte însă un mod al contemplării paradoxale, care „leagănă iubire sub pleoape" şi „cântă deasupra cuvintelor". Ce fel de gând e acesta care – asociat dorului – simte altfel, vede pe *sub* vedere şi rosteşte pe *deasupra* cuvintelor? Nu e chiar modul de a fi afectat, de a fi *pur* şi *simplu* în lumea fragilă a poemului, acolo unde ceea ce se revelează se vede şi se spune altfel? Căci gândul poetic – înflorit în dor mistuitor – este simţire cardiacă, puls cordial ce deschide noua vedere străfulgerată de iubire şi noua rostire fără de cuvinte. Afectare ce nu exclude detaşarea ci, dimpotrivă, o presupune, căci dezlegarea de aparenţa acţiunii lumeşti leagă de semnificaţia supralumească a lucrurilor, astfel încât nu e vorba de indiferenţă ori dezinteresare, ci de o detaşare luminată, revalorizantă şi afectuoasă faţă de singura legătură care dezleagă, *legătura desăvârşirii* (*Col.* 3, 14). Pe această culme a detaşării iubirea nu are un obiect asupra căruia să se reverse şi pe care să-l ia în stăpânire, la fel cum

transparenţa ei devin vizibile incandescenţa şi strălucirea luminoasă a celorlalte lumi". Imaginea diafană a lumii aduce în *prim plan* – prin simbolizare – „noile, celestele straturi ale realităţii estetice" (*Empireea şi Empiria*, în Pavel Florenski, *Dogmatică şi dogmatism*, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998, pp. 88-92).

rostirea nu are nevoie de cuvânt pentru a exprima nerostibilul. Tot ce se vede şi se spune nu e decât mediul unei transfigurări, posibilul apariţional al unui semnificabil, darul ascuns întrupat într-o dublă imagine: „suflet şi ape". Nimic nu prevede şi nu prezice această imagine; ea se dă aşa cum apare, în trupul poetal al iubirii şi al cântului. Suflet care se poartă deasupra apelor, zămislind posibilul lumii şi al vieţii: nu e aceasta tocmai imaginea originară – *inimaginabilă* – a creativităţii poetice, *facerea* care dă trup şi lumină?

Imaginea originară ce răsare epifanic în centrul poemului este obârşie a iubirii creatoare şi cântec al Cuvântului de deasupra cuvintelor. Imagine a veşniciei care subîntinde în legănarea armoniei sale tot ce e curgere şi petrecere a celor lumeşti: „Dar veche veşnicia, înconjoară din târziu.../ Nemărginitul se înstelează argintiu,/ Singură clipa fugind, rămâne vis viu". Din nou, precum întunecimea ce aripează alb, nelimitatul propune o imagine ambivalentă. Deşi lipsit de orice determinaţie a existenţei lumeşti şi, ca atare, în imposibilitatea de a da ceva de văzut în vreo formă apariţională, nelimitatul străluceşte prin sine. Nu îşi abandonează dimensiunea de invizibilitate ce-i e definitorie, dar o aduce la manifestare, începe să semnifice şi să spună ceea ce altfel ar rămâne incomprehensibil şi indicibil[16]. Condiţia sa clar-obscură e chiar reflexul transcendenţei sale: se arată într-o imagine a transcenderii înseşi, revelân-

[16] „Omul care rămâne într-o astfel de detaşare totală este într-atât de dus în veşnicie, încât nimic vremelnic nu-l mai poate mişca, nimic trupesc nu-l mai poate stârni şi el este mort pentru lume" (Eckhart, *Despre detaşare*, în *op. cit.*, p. 116), aşa cum vom vedea în ultimul vers al poemului.

du-se ca invizibil al vizibilului. Ca în atâtea alte cazuri, trupul poetal nu e numai transparent dar şi transcendent, imaginea sa „înstelată" neînlesnind doar accesul vederii şi al înţelegerii, ci adâncind deopotrivă perspectiva, potenţându-i semnificativitatea. Am văzut că ceea ce e pus în depărtare îşi amplifică forţa iradiantă, se ascunde pe măsură ce se arată, învăluindu-se în propria dezvăluire. De aceea ne-mărginitul este ne-ţărmuritul, nu negativitate ci pozitivitate, afirmare a desprinderii, a despărţirii de orice calificare limitativă: „Îndemn făpturii, ce de ţărmurit se desparte,/ Frângând întoarcerea, pentru mai departe,/ Creşte blândeţea unei vremi de moarte". Putem imagina această derivă a condiţiilor fiinţării, până la evacuarea lor deplină în departele transcendenţei? Să ni-l închipuim pe poet cu ochii aţintiţi spre mare. Ceea ce el vede este un peisaj al apelor învăluite în lumina palidă a nopţii. Imaginea poetică a mării – aşa cum se dă ea în explicitul rostitului – aduce totul la vedere, supradetermină întregul complex de semnificaţii ale poemului. Spune ea însă ceva desluşit despre albul înaripat al întunecimii, despre gândul înflorit şi nemărginitul înstelat? Ceea ce ajunge la vedere transpare dintr-un alt orizont decât cel al poemului: tărâmul îndepărtat al inaparentului care se dă intuiţiei transcendentale[17]. Ceea ce se vede fără rest – fără întoarcere

[17] „Asemenea celui care e ars de o sete nepotolită şi care oricear face, sau oricare i-ar fi dorinţa, gândul sau îndeletnicirea, nu părăseşte imaginea apei câtă vreme durează setea" (Eckhart, *Învăţături spirituale*, în *op. cit.*, p. 21), tot astfel în vederea poetului se întipăreşte imaginea mării, iar în cuprinsul poemului transpar aceleaşi imagini, dar ele nu reflectă realitatea sensibilă supusă simţului comun şi nici măcar simţirii poetice;

spre chipul lumii trecute – este chiar perspectiva părăsirii poemului însuşi, detaşarea până şi de imagine ca de ceva fără de folos acum când ceea ce e de văzut şi de spus se vede şi se spune pe faţă[18]: pelerinajul tot *mai departe* care trece prin materia cuvântului, până la „blândeţea unei vremi de moarte", acolo unde rostirea se sfârşeşte şi renaşte mereu din spuma posibilului.

nefiind re-prezentative, ele aduc la vedere ceva de dincolo de vedere, un inaparent revelat *prin* transparenţa imaginii poetice. Nu un orizont, ci „bănuieli de orizonturi" pe care le deschide „poezia nouă", aşa cum spune Maniu în articolul intitulat *Poezie* apărut în „Cronica", 12 iunie 1916.

[18] Eckhart dă, prin comparaţie, următorul exemplu legat de cel care învaţă meşteşugul scrierii: „Mai întâi, el trebuie să-şi amintească fiecare literă şi s-o întipărească puternic în sine. Apoi, după ce deprinde această artă, el se eliberează cu totul de imagine şi de gândire şi începe deodată să scrie fără dificultate" (*op. cit.*, p. 22).

Ion Pillat. Jocul imaginii în fuga fiinţării

Vederea din umbră – în lumina neobişnuitului

„Amurgul cade. Toamna şi ornicul se-ntoarce./ Viaţa îşi răstoarnă nisipul vremii. Totul/ Se-ntunecă, se-nchide. Da, ado lampa. Prinde/ De geana umbrei ochiul luminii. Dă privirii/ Ce-mi scapă, alta care să-mi tremure pe suflet/ Cum tremură o rază de soare în aleea/ De ulmi primăvăratici pe piatra ce aşteaptă/ În umbră, clipa albă"[1]. Versurile concentrează temele majore ale poeziei lui Ion Pillat: timpul în declin al înserării, jocul umbrei şi al luminii, privirea ce descoperă un alt peisaj în orizontul scufundat al sufletului. Ca şi în alte cazuri discutate până acum, întunecarea perspectivei mundane corespunde închiderii orizontului exteriorităţii. Privirea se întoarce în sine, coboară în adâncul în care „ochiul luminii" poate scruta evanescentele alcătuiri. Ceea ce scapă privirii obişnuite cu spectacolul contingenţei se oferă unei *alte* priviri, pătrunzătoare în neobişnuitul lucrurilor ce tremură în străfundul neluminat al lumii. Nu e percepţia care creează în vizibil câmpul obiectelor pe care le ridică la nivelul ochilor, ci o privire

[1] Ion Pillat, *Elegie pentru mine*, vol. *Caietul verde*, în *Opere*, 3, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986, p. 41.

trans-perceptivă, coborâtoare ea însăşi – în răspărul vremii răsturnate, al netimpului opririi – până în miezul umbrei, în *clipa albă* a începutului imprevizibil.

„Pândit mereu de-al umbrei neţărmurit ocol" (*Elegii IX. Invocare*)[2], ceea ce se vede nu apare decât în ascunsul cel mai adânc, „în umbriri albastre de nopţi clare" (*Părere*)[3], acolo unde umbra însăşi se afirmă şi se neagă totodată, se pune drept condiţie necesară – învăluitoare – a luminii şi îşi depune natura, irizată în dezvăluirea pe care a făcut-o cu putinţă. Căci umbra şi lumina coexistă într-un raport de contrarii complementare. Claritatea pe care o dobândeşte umbra e albastrul străveziu, cel prin care se vede – se aduce la vedere – perspectiva adâncită a ascunsului. Dacă „bolţi de întunerec se farmă şi se frâng./ Ce-a fost adânc în noapte se face mai adânc" (*Scrisoare*)[4], aceasta e în virtutea unei succesive dezvăluiri, în cascadă, prin care adâncul se adânceşte, îşi frânge rând pe rând hotarele până la răsfrângerea în clipa „albă" a luminii nevăzute. Lumină a începutului inaparent care face însă totul *posibil*, precum în sfera de cristal a unei cupe prin care „lumina lumii trece". Trecere a luminii prin mediul transparent al strălucirii, prin vălul nevăzut de care „se frânge vânt şi val". Desăvârşire a creaţiei, act împlinit în opera de artă; dar „privind la raza ei nu ştii/ Genunea ce-o născu grozavă/ Şi patima ce-i limpezi/ Seninul izvorât din lavă" (*Cupa*)[5]. Începutul e nevăzutul,

[2] Vol. *Limpezimi*, în Ion Pillat, *Opere*, 2, Editura Eminescu, 1985, p. 306.

[3] Vol. *Împlinire*, în *op. cit.*, 3, p. 293.

[4] Vol. *Caietul verde*, în *op. cit.*, 3, p. 3.

[5] Vol. *Versuri regăsite*, în *op. cit.*, 3, p. 183.

adâncul tulburător din care limpezimea *devine* posibilă, seninul se eliberează, iese din ascundere.

Ne întrebăm: nu e acesta oare imposibilul neobişnuitului, acel cu-neputinţă *să fie* aşa cum apare? Dar aşa cum apare, în lumina lumii şi în cea a poemului, e în chipul fiinţei prin care lumina lumii trece. Ceea ce transpare prin această trecere e abia posibilul fiinţării. Nu „jocul cuvântului", desfătător în trăirea comună, pieritor în orizontul comunicării, ci „jocuri de imagini tot mai pure" (*Trepte*),[6] ieşite din departele ascuns al sufletului, cuvântul luminos privit din umbră: „În suflet, mai departe – în zarea lui, acolo/ Privesc din umbră jocul cuvântului. Vocala/ O văd, şi văd consoane, aşa cum prinzi cu spaimă,/ Copil fiind, în codri, împerecherea stranie/ A unor zei de care n-ai bănuit nimica./ Acolo văd cuvântul, nu umbra lui: conturul/ Acela de cerneală, ci miezul tainei însuşi:/ Un arc întins de sunet să săgeteze fuga/ Ce-şi profilează forma pe stâncile simţirii" (*Elegie pentru mine*)[7]. De ce cuvântul e privit din umbră, în zarea care nu e orizontul lumii? Pentru a vedea lumina ce răzbate din cuvânt, imaginea sa pură, vederea trebuie să iasă din lumină, din vorbirea şi din orbirea lumii în orizontul căreia nu e nimic de văzut. Acolo cuvântul sună gol sau – dacă se împlineşte în literă – el e deja-rostitul care nu dă de văzut decât umbra, conturul nevăzut şi neauzit al nemişcării. Pentru a vedea ceea ce luminează, vederea se aşază în umbră, se umbreşte, îşi modifică natura, unghiul din care se deschide o nouă perspectivă.

[6] Vol. *Împlinire*, în *op. cit.*, 3, p. 295.
[7] Vol. *Caietul verde*, în *op. cit.*, 3, p. 42.

Astfel situată, ea nu vede lumina ci ceea ce apare în lumina neobişnuitului deja posibil, împletirea *stranie* dintre sunet şi sens: imaginea neprevăzută a „unor zei de care n-ai bănuit nimica", „miezul tainei însuşi". Ceea ce se vede apare însă *ca ascuns*; iese din ascundere cu ascuns cu tot, invizibil al vizibilului inaparent; arcuirea fiinţării în căutarea fiinţei, doar fuga[8], trecerea insesizabilă a rostirii ce-şi profilează forma, un joc al imaginii care se dă şi se ascunde, se dă în propria ascundere, precum „o statuie în umbră" sau „o dansatoare albă" care transpare „ca să răsară goală şi iar să se-nvelească"[9].

Prin urmare, nu jocul plin de sens al fiinţei cuvântului, ci jocul straniu – dejucat – al imaginilor în fuga fiinţării, „jocul fără seamăn al luminii/ Pe dimineaţa ne-ncepută-a lumii" (*Ţărm pierdut*)[10]. Joc al neobişnuitului şi al neasemuirii, care este totodată veşnicul joc al începutului. Tot ce apare în limpezimea luminii e răsfrângerea unui adânc limpezit. Dar pentru ca „genunile ce dorm sub limpezime" (*Menire*)[11] să se arate, lumina trebuie străbătută, însoţită în jocul ei fără de seamăn. Or, jocul ei e oglindire, parcurs reflectat, precum în deja invocata sferă de cristal a cupei sau în scena următoare: „În faţa ferestrei am pus o oglindă,/ .../...În faţa oglinzii am pus un pahar./ Într-însul răpisem o rază de soare/ Curată ca trupul crescut din cleştar.//...// Voi sta să mijească-n oglindă amurg.// Atunci

[8] „Descătuşă-mi izvorul cu apele adânci/ Şi lasă-l pe sub sălcii să fie până-n mări/ O fugă limpezită de-atâtea înstelări" (*Elegii IX. Invocare*, vol. *Limpezimi*, în *op. cit.*, 2, p. 306).
[9] *Ibidem.*
[10] Vol. *Ţărm pierdut*, în *op. cit.*, 3, p. 70.
[11] Vol. *Cumpănă dreaptă*, în *op. cit.*, 3, p. 342.

doar – iatacul, privirii când scapă/ Şi-l vezi, înăuntru de suflet, închis –/ Paharul primeşte pe-albastra lui apă/ Petale ce pururi palpită în vis" (*Cleştar*)[12]. Vederea e o întrevedere, mai curând o refracţie decât o reflectare a luminii. În paharul interpus între privire şi oglindă, lumina lumii se opreşte purificată, un trup crescut din cleştar. Raza acestei întrupări imaginale e însă doar relicva zilei defuncte; ea nu face decât să întrerupă „desflorirea şi clipa plăpândă,/ Din zori până-n vremea când umbrele curg", adică în răstimpul limitat al curgerii lumii. Abia amurgul – declinul luminii – face să apară pe ecranul evacuat peisajul lăuntric al unei noi imagini, cufundată însă în inaparentul perspectivei diurne. Din nou, ceea ce scapă privirii exterioare se dă vederii interioare, iatacul lăuntric, a cărui imagine e pusă în abis, închisă în adâncul viziunii. Şi atunci tot ceea ce se reflectă în sticla paharului nu mai e lumea a cărei lumină trece prin fereastră pentru a se opri în oglinda care îi întoarce imaginea, ci parcursul oblic, imaginea secundă răsfrântă în refracţia ce-i deviază apariţia, o adânceşte în stofa vizibilului până în pragul neobişnuit al inaparentului începător. Traseu ce înseamnă trecerea prin transparenţa posibilului spre netrecătorul clipei *albe*, acolo unde se văd „petale ce pururi palpită în vis".

Trupul poetal al imaginii e „trup crescut din cleştar" sau, nevăzută, „făptura de rază şi cânt", aşa cum apare în poemul *Stele*[13]: „Cum ne aplecăm pe livezi/ Aripile nu ni le vezi;/ Vezi numai, veghind prin arţari,/ De foc ochii noştri prea mari./ Strălimpezi la trup

[12] Vol. *Limpezimi*, în *op. cit.*, 2, p. 263.
[13] Vol. *Limpezimi*, în *op. cit.*, 2, p. 243.

şi obraz". Trupul „strălimpede" e imaginea filtrată a inter-mediului transparent, a trecerii şi a luminii, a răsfrângerii şi a răscrucii. A oglinzii ce aprinde „lumină-n inimă", în care „se întretaie/ Pe ger de ape aripe de rai" şi unde zboară „foc alb prin înstelatele domnii" (*Heruvim*)[14]. Totodată, un interval al răsucirii, al răsturnării perspectivei, căci în „apele oglinzii", iatacul apare altul, „invers şi clar" (*Oglindiri*)[15]. Perspectivă ce absoarbe totul în adâncul luminos, dar nu pentru a-l face să dispară în neantul nefiinţei, ci pentru a-l deschide în cuprinsul lărgit al noii naturi. Dacă „m-aplec pe oglinda fără hotar,/ Cu paşii luminii m-afund şi dispar" (*Seară pe ape*)[16], aceasta pentru a vedea începutul inimaginabil, ivirea în lumina unei alte lumi, „minunea unei naşteri străină de dorinţa/ Ce-o cheamă" (*Elegie pentru mine*)[17]. Vedere non-intenţională a unei apariţii nechemate la fiinţare, dar care cheamă vederea, învelindu-se în „lumina ca un văl uluitor" (*Dansatoarea*)[18]. Faptul că lumina este un văl nu indică închiderea în ascunsul inaccesibil; ea *arată* ascunsul, îi luminează transparenţa. Mai exact: transparenţa însăşi e lumină, deschidere prin care ceea ce apare se arată pe „apele luminii", „pe valuri de lumină" (*Cuptor*)[19], ca „ploaia de lumină a soarelui în crâng" (*Făurar*)[20]. Mediu diafan al trecerii spre ceea ce apare şi se vede, al arătării

[14] Vol. *Împlinire*, în *op. cit.*, 3, p. 273.
[15] Vol. *Cumpănă dreaptă*, în *op. cit.*, 3, p. 323.
[16] Vol. *Scutul Minervei*, în *op. cit.*, 3, p. 139.
[17] Vol. *Caietul verde*, în *op. cit.*, 3, p. 41.
[18] Vol. *Caietul verde*, în *op. cit.*, 3, p. 33.
[19] Vol. *Limpezimi*, în *op. cit.*, 2, pp. 277, 278.
[20] Vol. *Limpezimi*, în *op. cit.*, 2, p. 291.

celor ce trec precum păsările care „se duc în lumină" (*Seară pe ape*)[21]. Ochiul luminii deschide în umbră altă privire, iar „în suflet, mai departe – în zarea lui" nu mai rămâne decât tăcerea, peisajul unui cuvânt transparent: „Vino cu lampa-n mână. Prinde / De geana umbrei ochiul luminii. Dă-mi privirea. / Niciun cuvânt. Dă-mi sufletul. Atât rămâne" (*Elegie pentru mine*)[22]. Mai poate surprinde acum neobişnuitul acestei proiecţii în originar, al promovării necunoscutului în care „seara şi-a tras aur pur" (*Seară pe ape*)[23] şi „se-aprind în aur tânăr cer şi ape" (*Zori*)[24]?

Ce dă transparenţa

Şi totuşi ceva mai surprinde. Poemul *Înserare*[25] conturează un mic tablou al privirii surprinse în jocul dispariţiei şi al apariţiei. Ceea ce se vede e spectacolul lumii care se cufundă treptat în invizibil, ştergerea semnelor până la ceea ce pare a fi diminuarea oricărei posibilităţi de semnificare: „Deschide ochii. Seara în geam se depărtează/ Şi casele şi pomii s-au dezrădăcinat:/ Plutesc spre nesfârşitul seninului curat". Deschiderea ochilor corespunde, paradoxal, cu îngustarea câmpului vizibilităţii, căci în vedere nu apare decât ceea ce dispare,

[21] Vol. *Scutul Minervei*, în *op. cit.*, 3, p. 138.
[22] Vol. *Caietul verde*, în *op. cit.*, 3, p. 42.
[23] Vol. *Scutul Minervei*, în *op. cit.*, 3, p. 138.
[24] Vol. *Umbra timpului*, în *op. cit.*, 3, p. 215.
[25] Apărut în *Ideea Europeană*, I, nr. 37, 21-28 martie, 1920, face parte din ciclul *Interior* din vol. *Limpezimi* (1927), în Ion Pillat, *Opere*, 2, ed. cit., p. 256.

orizontul departelui în care peisajul lumii iese din scenă. Surprinzător însă este faptul că dispariţia dă ceva de văzut, imaginea apare din chiar ceea ce dispare: „ne-sfârşitul seninului curat" spre care toate plutesc, se topesc în inaparentul vizibil nu în orizontul eclipsat al lumii, ci în imaginea care o deschide vederii. Ceea ce se vede – şi surprinde vederea – nu e dispariţia ca atare; plutirea spre posibilul fără sfârşit este donaţia imprevizibilă a unei *imagini transparente*. Dacă dispariţia este transparenţa, în ea însăşi apare ceva, posibilitatea ca ceva să se arate şi să semnifice în urma celor dispărute, *ca urmă* trans-aparentă. Tot ce dispare pune în vedere o nouă priveliște *posibilă* nu atât pentru că e repetabilă, ci întrucât înseamnă veşnica revenire la semnul unui alt început: „Şi totuşi nu te teme, căci mâine ne vin iarăş –/ Dar gustă clipa-n care un Dumnezeu creează/ Din fiece lumină o stea ce-a tremurat/ De dorul fără margini al cerului tovarăş". Semn nevăzut şi totuşi întrevăzut, precum un astru ieşit din dezastru, al creaţiei – divine sau poetice – care luminează intervalul ce *leagă* dispariţia de apariţie, invizibilul de adâncul unui vizibil nebănuit.

Începutul e lumina; dispariţia e transparenţa. Ce rezultă din ecuaţia acestei stranii creaţii? Dacă orizontul mundan dispare, ce lumină apare pentru a începe din nou, pentru a se da ca transparenţă a lumii? În primul rând, tulburarea tuturor celor ce fiinţează în lume, în lumina care ne ţine ochii deschişi, încetarea celor tangibile şi nominabile, reperabile prin prezenţa lor în fiinţa prezentă: „Tot ce vedeai cu ochii, de-acum s-a turburat./ Tot ce-atingeai cu mâna, de-acuma încetează". Cu ochii – în ochi – nu se vede lumina care

învăluie totul, ci tot ce e adus la îndemână, în câmpul proxim al vizibilității, lucrurile atinse cu mâna și cu vederea. Altfel spus, fața ființei lumii care e de față, poate fi atinsă și privită nu ca existent abia posibil, ci prezent în orizontul său material inconfundabil. Dar „în tine fața lumii la față s-a schimbat". Ca atare, în al doilea rând, în adâncul celui ce vede cu ochii deschiși cum lumea se închide, se deschide fața nevăzută a lumii, imagine ce se dezvăluie doar în eclipsarea luminii lumii și a ochiului pe care ea îl închide: „Închide ochii. Noaptea te binecuvântează./ Închide ochii bine, să vezi adevărat". În fața ochilor închiși nu e nimic de văzut, dar fața schimbată a lumii apare proiectată pe ecranul interior, imagine răsfrântă în transparența adâncului. Cu ochii închiși se vede adevărat, se vede adevărul care se pune în vedere[26]. Dacă în ochii deschiși dispariția aparenței lumești se deschide spre „nesfârșitul seninului curat", în ochii închiși apare posibilul imposibilului, al inimaginabilului, adevărul care se dă pe față, trece prin fața transparentă a imaginii.

Epifania ca dia-fanie

Epifania unui astfel de posibil inimaginabil ne întâmpină în poemul *Norul*[27]. Deși primele versuri par

[26] Căci „e asfințitul zilei ce aparține zeilor. E ceasul înserării", dar seara acestui timp al lumii se îndreaptă către o noapte binecuvântată (cf. Martin Heidegger, „La ce bun poeți?", în *Originea operei de artă*, ed. cit., p. 243).

[27] Apărut în *Gândirea*, VIII, nr. 6-7, iun.-iul., 1928, publicat ulterior în vol. *Caietul verde* (1932), în Ion Pillat, *Opere*, 3, ed. cit., pp. 31-32.

să înfăţişeze tabloul obişnuit al naturii limpezite după furtună, pasajul descriptiv adună semnele imaginale ale schimbării perspectivei, semne ce pregătesc ivirea neprevăzută a neobişnuitului: „Tot cerul în amurg îşi limpezise/ Albastrul ud, acuma mai adânc./ Se liniştise vântul. Era pace/ Pe ţărmul dintre ape şi câmpii./ Iar ploaia cu o mie de fuioare/ Foşnindu-şi fuga peste lanuri verzi/ Lăsase doar să tremure departe/ Ţesut dintr-o urzeală de lumină/ Un curcubeu târziu care sfârşea". Schimbare ce înseamnă mai întâi o adâncire a vizibilului, albastrul adânc ducând vederea lumii sfârşite spre nesfârşirea transparentă a unui dincolo de vedere. Adâncul trans-vizibil al albastrului nu numai că pune peisajul într-o altă lumină, dar corespunde unui inter-mediu translucid, „ţărmul dintre ape şi câmpii", dezertat de prezenţa umană, căci pe linia acestui hotar al nedeterminării, situat *între* ape şi câmpii, din care până şi natura s-a retras, totul e posibil, stă să fie. Interval al posibilului însuşi, ca simplă învăluire luminoasă venită de departe, „ţesut dintr-o urzeală de lumină", imagine prin transparenţa căreia se vede doar deschiderea nelocuită, limpezimea pură a inaparentului.

În golul limpezit ce stă în aşteptare ceva apare pe neaşteptate; apariţie care nu se conturează însă cu limpezimea mediului în care apare, figură informă, ce pare şi apare, fără a putea fi recunoscută drept ceva existent în cuprinsul naturii: „Căci zborul lui puternic îl purta/ Pe mare şi cu aripe tivite/ De soare roş, venea vâslind văzduhul./ «Un nor» am spus «e doar un nor». Dar sigur/ Nu sunt nici azi, căci vântul era mort". Nerecunoaşterea nu e rodul privirii carente; în privire se arată ne(mai)văzutul cu care ea nu e obişnuită, pe care

nu ştie să-l privească aşa cum ar privi, bunăoară, un nor. „E doar un nor" şi totuşi „zbura greoi şi parcă da din aripi/ Rotindu-se domol în cercuri rare,/ Şi i-am văzut atunci sub piept o rană/ Prin care raze roşii se scurgeau/ Prelinse-ncet ca picături de sânge". Vizibilitatea nu aduce la vedere decât lucruri pe care ochiul le percepe în lumina recunoaşterii. Chiar şi atunci când ceea ce se arată este un lucru nemaivăzut, el e de îndată asociat cu imaginea arhicunoscutului, cu forma deja-văzutului: de pildă un nor care, dacă vâsleşte şi dă din aripi, e doar în virtutea imaginaţiei care se complace să-l vadă în acest mod „poetic". Să fie vorba, prin urmare, de o imagine poetică, de un nor ciudat ce apare întruchipat într-un orizont imaginar? Dar imaginea pe care ne-o oferă poemul e transparenţa prin care se vede *altceva*, rana străpunsă prin care lumina trece sângerie. Figura imaginală este văzută de pe ţărmul *dintre* ape şi câmpii, transpare *între* cer şi mare. Apariţie inter-mediară, mijlocind între om şi absolutul sacru, arătându-se pe fundalul mişcat al limpezimii din albastrul adânc; nu e acesta zeul? „Deodată se opri stingher şi mare,/ Atât de singur că părea un zeu". Nu suntem oare martorii epifaniei, ai luminii care aduce în lume chipul nevăzut al sacrului?[28]

Dar imaginea apariţiei diafanului nu e limpede; este chiar clar-obscurul ce joacă în privire şi îi dejoacă perspectiva. Nici nor, nici zeu, sau poate ambele, în imaginea dublă a unei tainice intricări, în ţesătura căreia

[28] „Cum am putut să-ţi caut pe cer, pe câmp, pe ape,/ Nepieritoarea urmă, când trebuia tăcut/ Doar să m-aplec în mine puţin, să fi văzut/ Înalta strălucire ce-n lume nu încape" (*Scutul Minervei, XVIII*, în *op. cit.*, 3, p. 107).

norul pare un zeu iar zeul apare în chip de nor[29]. Nu mai suntem obişnuiţi cu semnele pe care sacrul le aruncă în lume, şi atunci când le vedem – din întâmplare, în închipuire sau din iluzorie chemare – le considerăm imaginare, neobişnuite[30]. Într-adevăr, zeul e neobişnuitul pentru că neobişnuitul e necunoscutul[31], cel pe care nu-l recunoaştem şi prin care nu vedem lumina, nici chiar atunci când „lăsându-şi gâtul alb pe spate,/ Cu capul moale aplecat în moarte,/ Alunecă învolburat pe mare./ Şi spuma mării se făcu de purpur/ Când aripa lui frântă o atinse,/ Şi valul se făcu de aur vânăt/ Strălucitorul trup când se topi". Zeu rănit de nerecunoaştere, ucis în privirea omului care îl crede nor[32]. Ivirea sa inaparentă e

[29] „M-oi şterge ca-n oglinzi/ De ape, norul dacă trece peste/ Străinul chip ce nu-l cuprinzi" (*Oglindiri*, vol. *Cumpănă dreaptă*, în Ion Pillat, *op. cit.*, 3, p. 323).

[30] „Nu numai zeii şi zeul au evadat din lume, ci, din istoria ei, s-a stins însăşi strălucirea zeităţii. Timpul acestei nopţi a lumii este timpul sărac, deoarece el devine din ce în ce mai sărac. Şi el a devenit până într-atât de sărac, încât nu mai are putinţa să resimtă lipsa zeului ca lipsă" (M. Heidegger, „La ce bun poeţi?", în *op. cit.*, p. 243).

[31] „Cum poate ceva care prin esenţa sa rămâne necunoscut să devină vreodată măsură? (...) Dar dacă apare, înseamnă că este cunoscut. Dar iată că zeul este necunoscut şi totodată el reprezintă măsura. Nu numai această măsură, ci însuşi zeul care rămâne necunoscut, trebuie, în timp ce se arată pe *sine* ca pe cel care este El, să apară ca cel care rămâne necunoscut. Nu zeul însuşi, ci mai întâi această *stare de revelare* este plină de mister" (M. Heidegger, „... În chip poetic locuieşte omul...", în *Originea operei de artă*, ed. cit., pp. 210-211).

[32] „Este epoca zeilor care au fugit şi a zeului ce stă să vină. Aceasta este epoca de *sărăcie*, pentru că ea se aşază sub semnul unei duble lipse şi negaţii: acel «nu mai există» al zeilor

filtrată în semnele mundane, figură fără formă care coboară în lume învăluită în lumină[33]. Dar „strălucitorul trup” nu e tocmai imaginea trupului poetal care dă semnificabilul, arătând că totul e încă posibil, că se poate și altceva, dincolo de orizontul vederii? Trup ce apare fulgurant și dispare rănit în spuma mării de purpur. Dispare așa cum apare, în intervalul transparent dintre albastrul adânc și albastrul sfânt al cerului adânc: „Iar noi încremeniți priveam apusul,/ Albastrul sfânt al cerului adânc./ Se liniștise totul. Era pace./ Din pleoapa zării luneca pe ape/ O lacrimă de-argint, întâia stea”. Și chiar dacă această epifanie ar fi rodul aparent al imaginației, ceea ce se vede e un nor, prin care se arată însă imaginea diafană a unui transcendent care nu este o

fugiți și acel «încă nu» al celui care stă să vină” (M. Heidegger, „Hölderlin și esența poeziei”, în *Originea operei de artă*, ed. cit., p. 237).

[33] „Dar tot mai adânc lunecând,/ Se surpă albe portaluri/ Și floarea penelor blând/ Se ofilește pe valuri.// Taci – duși sunt numaidecât/ Păunii lunii în mare./ Taci – totul nu e decât/ O slabă cutremurare” (*Lună pe mare*, vol. *Scutul Minervei*, în *op. cit.*, 3, p. 121). Faptul că figura informă a sacrului coboară în *propria* lumină ce „cutremură” și întunecă lumina lumii pune în evidență structura (și viziunea) ierarhică, nivelică, a lumii. „Diafanul posedă de acum o *imagine* proprie: este, într-un fel, o «creatură» a aerului, un «nor» luminos și incolor (...). Diafanul nu mai ține de *epifania* vizibilului, nu mai constituie revelatorul obiectului privirii, căci – dobândind în acest nou context o corporeitate proprie situată ca intermediar, și determinată ontologic de la bun început, între terestru și ceresc – el ține acum de propria *epifanie*, de propria *dia-fanie*, autoreflexivă *în* vizibil” (Anca Vasiliu, *Despre diafan. Imagine, mediu, lumină în filosofia antică și medievală*, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 133).

creaţie a imaginarului. Steaua ce coboară în zare e martorul tăcut al minunii posibile care răneşte vederea, urma luminoasă a zeului ce trece şi rămâne în vedere[34].

[34] „Cum s-ar putea vreodată ca zeului să-i fie dat un sălaş pe potrivă, dacă nu ar începe mai întâi să strălucească, în toate câte sunt, o strălucire a divinităţii?" (M. Heidegger, „La ce bun poeţi?", în *op. cit.*, p. 244). Sălaş strălucitor care este mediul divin al diafaniei, aşa cum îl întrevede Teilhard de Chardin: „Dacă ne este îngăduit să modificăm puţin un cuvânt sfânt, vom spune că marea taină a creştinismului nu este în primul rând Apariţia, ci Transparenţa lui Dumnezeu în Univers. Da, Doamne, nu doar raza ce atinge, ci raza ce pătrunde. Nu Epifania ta, Isuse, ci *Diafania ta*. (...) Diafania, de care nicio putere din lume nu ne poate împiedica să ne bucurăm, pentru că ea se manifestă mai adânc decât orice putere şi a cărei ivire, din acelaşi motiv, nicio putere din lume nu o poate provoca" (*Mediul divin*, Editura Herald, Bucureşti, 2007, pp. 146, 147).

Dan Botta. Despre sufletul poemului

Diafanul ca unduire

În *Charmion sau Despre muzică*, Dan Botta defineşte condiţia artistului în felul următor: „Artist este acela care ştie să deslege, în bruta conformaţie a materiei, dorul specific care o animă. Şi dorul artistului se compune cu dorul materiei pe care o preface, şi din această calmă tensiune spre idee, din această mare aspiraţie spre cer, un suflet mai limpede, mai general va răsări – sufletul operei. Ci, atâta timp cât făuritorul de artă îşi cugetă lucrarea, înaintea materiei ale cărei doruri le-a pătruns, al cărei dor îl pătrunde, atâta timp cât cugetul său e cuprins în acest sistem de influenţe reciproce, cari, ca imaginile în oglinzi paralele, se adâncesc la infinit, el se dăruie acelui suflet, al operei, el întreg e în sufletul ei. S-ar spune că materia pe care o preface e propria-i parte de umbră, propriu-i corp"[1]. Avem concentrate în aceste rânduri câteva din liniile de forţă ale creaţiei poetului. Dorul materiei de a deveni suflet şi dorul artistului de a atinge ideea se identifică în chiar lucrarea poetică, acolo unde dorurile se întrepătrund ca *imaginile în oglinzi paralele*. Facerea

[1] Dan Botta, *Scrieri*, IV. *Eseuri*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, pp. 47-48.

este în esenţa ei o prefacere a ceea ce este doar ca posibilitate; tensiunea spre idee şi aspiraţia spre cer numesc – în însuşi intervalul acestei calme treceri – noua realitate care se iveşte, *sufletul operei*. Sufletul poetului este sufletul poemului, el se mută în acest loc-separat, al limpezimii din care totul poate începe. Materia sublimată, pre-făcută în lucrare cugetată, nu mai e corporeitatea ce umbreşte sufletul; smulsă din propria-i negativitate, ea participă la efortul creator al sufletului, devine substanţă a artei. Materia nu mai e astfel principiu al răului şi al iraţionalităţii, ca în complexul platonician sau în cel gnostic; ea nu mai e damnată, ci convocată, cooperând în actul creaţiei. Nu ar putea însă realiza de una singură această miraculoasă convertire, căci ea este ceea ce cade, dar sufletul „tinde să facă din această cădere o întoarcere pururi"[2]. Chiar dacă s-a creat printr-un act care alterează puritatea, virginitatea lumii, existând „ca o negaţie a esenţei, ca o mărturie a lipsei"[3], materia nu reprezintă o negaţie absolută – care ar fi chiar inexistenţa ca atare – iar mărturia, deşi a unei lipse, e totuşi o afirmare. Lipsită de puritatea din care s-a desprins pentru a cădea în lipsa de formă, ea mărturiseşte această absenţă, dorul de formă; „materia, în totalitatea ei armonioasă, tânjeşte de dorul pierdutei sale purităţi", „tinde spre absolut"[4]. Aspiraţie care înseamnă o trudnică încercare de ascensiune, de ridicare a informului

[2] *Ibidem*, p. 39.
[3] *Ibidem*, p. 35.
[4] *Ibidem*, p. 44. „Până când o armonie să înflorească în luciul ei, materia exige o solicitare infinită. Filosof, sau poet dacă vrei, e acela care prin această căutare, prin acest dor pasionat, se ridică până la esenţe" (*ibidem*, p. 51).

spre forme şi a acestora spre Formă; este o *trecere* prin spaţiul unei dureroase redempţiuni, iar ceea ce dă puterea înălţării este sufletul al cărui dor se identifică cu cel al materiei: „Nuanţele trecerii sunt infinite ca palorile cerului vesperal. (...) Chiar în monstruoasa ei diformitate, materia e pătrunsă de dor. O memorie a esenţei, un dor al formei, *un suflet*, o, prieteni, e pretutindeni într-însa"[5].

Un spaţiu intermediar al trecerii aşadar, pe care materia îl străbate împreună cu sufletul, în încercarea de a se ridica „până la spiritul ordonator, până la muzica spaţiilor şi la fatalitatea matematică a legilor firii"[6]. Un spaţiu parcurs de energii ce exprimă proporţia divină a tonurilor cosmice, intonând pythagoreica muzică a sferelor, identificat în *undă*. Energia este „unda captivă în spaţiu, principiul care se zbate în marile lucruri ale lumii"[7], şi de aceea zbaterea ei e asemănătoare unor aripi care îşi iau zborul sau cuvintelor abia rostite, *unduirea* în care se imprimă fiinţarea lor în drumul spre

[5] *Ibidem*, p. 35. „Sufletul nu e decât un dor, o pasionată evocare a esenţelor", un „nesaţiu de forme" (*ibidem*, p. 50). Reminiscenţa e operantă în sânul materiei tot datorită sufletului: „De aceea în umbrele deşarte ale lumii, în simulacrele informe ale formei, sufletul acesta *recunoaşte*, sufletul îşi mai aduce aminte" (*ibidem*, pp. 51-52).

[6] *Ibidem*, p. 28.

[7] *Ibidem*, p. 20. „În unda luminoasă a pământului, spaţiul nostru cunoaşte o proiecţiune de coloană"; „Timp şi spaţiu se identifică în undă. Acolo *exist*, drapat într-o piatră mai linişţită ca safirul. Aici, sunt ceea ce trece" (*ibidem*). „Cosmosul viu, lumea în eternă unduire" sunt imagini ale viziunii dionysiace (cf. Dan Botta, *Frumosul românesc*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 73, sau în *Unduire şi Moarte*).

fiinţa *posibilă*: „Acest spaţiu îmi apare ca un deşert de paseri ce-şi iau zborul – plecări mai line ca exodul norilor, limpezi, eterne plecări. Aceste gesturi vagi, aceste cuvinte abia rostite, au şi plecat, imprimate în apriga rigiditate a undei. Sau dacă vrei, timpul lor e imprimat, o, prietene, în respiraţia spaţiului, în proiecţiunea lui de energie”[8]. Un intermundiu *diafan*, nevăzut prin sine, euritmia trepidantă în care „armonia ţese cu aripa ei, prin firele lumii, o zare măiastră de tonuri”[9], transparenţa brăzdată de forme ale zbaterii, unduiri întrezărite ca într-un vis ce deschide peisajul cerului etern. Nu surprinde faptul că „în transparenţa de oglindă a nopţii”, în „diafaneitatea nopţii”[10], „tremura aripa unor imense paseri diafane” iar zarea ţesută de aripi e „un simbol transparent al frumoasei creaţii”, căci se cuvine „să vedem în această urzire miraculoasă de fire, vălul diafan, roiul de aur palid al materiei în spaţiu”[11]. Diafaneitate la care participă în egală măsură natura ambivalentă a cuvântului, ea însăşi o spaţialitate dislocată, întinsă între materie şi spirit, vizibil şi invizibil, o lume vibrantă de înţelesuri şi de subînţelesuri: „dincolo de realitate, ca un abur plutind între lume şi cer, ca un popor de aripi înfiorate de spaţiu, sunt cuvintele. O punte între materie şi spirit, între lume şi idei. Trepte ale abstracţiunii”[12].

[8] *Charmides*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 20.

[9] *Ibidem*, p. 18. „Conştiinţa neîndurată a ritmului”, „acest dor de ideal, această sete de euritmie” (*ibidem*, p. 29).

[10] *Ibidem*, pp. 24, 26.

[11] *Ibidem*, pp. 11, 32.

[12] Dan Botta, *Virtutea cuvântului*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 114. „Cuvântul participă simultan de la natura sublimă a ideilor ca şi de la tristeţele substanţei. El e ca o vibraţie constituită de

Nu e acesta tocmai spaţiul transparent al poemului, adâncul său mineral sau stofa sa aeriană unde se ivesc imaginile, aceste întrupări diafane ale semnificabilului, locul în care apare „corpul misterios al Poeziei”?[13]

Khôra sau ovalul inimii

După Platon, există trei genuri: ceea ce devine, lumea devenirii sau a còpiilor perceptibile (sensibilul); modelul după a cărui asemănare ceea ce devine se naşte, forma identică cu sine, nenăscută, pe care nu o percepem, ci doar o gândim (inteligibilul); cea în care are loc devenirea, locul veşnic ce „dă loc de aşezare tuturor celor ce se nasc, putând fi conceput fără ajutorul simţurilor, printr-un fel de raţionament hibrid (...). El este de bună seamă cel pe care îl vedem ca într-un vis”[14]. Acest al treilea gen este locul ca receptacol (*khôra*) – sau doica devenirii – care nu este nici fiinţare inteligibilă, nici sensibilă; fără formă proprie („lipsit de oricare dintre formele pe care urmează să le primească de undeva dinafară”)[15], el oferă loc de întipărire şi de

două tensiuni extreme: a materiei spre absolut şi a ideilor spre materie. (...) Cuvintele închid, însă, dincolo de valoarea lor simbolică, o lume de intenţii, de subînţelesuri, de aluzii, de sensuri părăsite cari constituie ca o prezenţă de al doilea ordin, lunară, inelară, de halo”, ceea ce Dan Botta numeşte „corpul luminos al cuvintelor” (*ibidem*, pp. 114-115).

[13] *Despre arta poetului*, în Dan Botta, *op. cit.*, vol. IV, p. 183.

[14] Platon, *Timaios*, 50 a – 52 b.

[15] „De aceea, cel care are a primi în el toate formele, trebuie să fie însuşi lipsit de orice formă” (*ibidem*, 50 e).

manifestare còpiilor, căci „tot ceea ce există trebuie neapărat să se afle într-un anume loc şi să ocupe un anumit spaţiu". Important e însă, în cadrul discuţiei noastre, faptul că receptacolul, fiind locul în care formele inteligibile (invizibile) sunt primite drept forme-còpii (vizibile), e tocmai mediul de apariţie a imaginilor: „În cazul unei imagini, de vreme ce nici lucrul în virtutea căruia a luat fiinţă nu-i aparţine ei însăşi, ea – fiind doar năluca veşnic schimbătoare a unei alte realităţi – trebuie să ia naştere în altceva, agăţându-se într-un fel ori în altul de existenţă, pentru că altminteri n-ar fi absolut nimic"[16]. Pe de o parte, imaginea prin care lucrul e adus la existenţă nu îl reprezintă pe acesta în realitatea lui conform adevărului, ci potrivit unei alte realităţi, iluzorii, după cum nici lucrul în cauză nu aparţine în vreun fel imaginii[17]. Pe de altă parte, imaginea nu ia naştere în lucrul pe care îl imaginează, ci în *altceva*, într-o existenţă care nu e nici a ei nici a lucrului, întipărindu-şi forma în receptacolul care dă loc acestei naşteri. Este un al treilea gen intermediar, între inteligibil şi sensibil, un pre-originar sau un inaparent prin sine, dincolo de opoziţia dintre model şi copie, văzut ca în vis şi care nu poate fi gândit decât printr-un raţionament „hibrid"[18]. Aici are natura diafanului nu

[16] *Ibidem*, 52 c.

[17] „În timp ce unei realităţi care există cu adevărat îi vine în ajutor raţionamentul adevărat şi exact, potrivit căruia, câtă vreme cele două sunt lucruri distincte, niciunul dintre ele nu poate vreodată să ia naştere în celălalt, pentru a ajunge să fie unul şi acelaşi lucru şi totodată două" (*ibidem*, 52 c).

[18] Îi suntem recunoscători lui Virgil Ciomoş pentru a ne fi pus la dispoziţie textul comunicării pe care a susţinut-o la

imaginea ca atare, ci mediul în care ea apare, plin de forțele sau potențele imaginilor posibile, puse în mișcare de sufletul invizibil al lumii, început divin al universului vizibil[19]. Cât despre raționamentul hibrid care l-ar putea gândi, un fel de contemplare mixtă, la limita dintre rațiune (a inteligibilului) și percepție (a sensibilului), l-am putea echivala cu intuiția eidetică a înțelegerii albe, cea care întrezărește imaginea întrupată poetal (încarnare a logosului) în mediul transparent al posibilului semnificabil.

„Între pământ și aștri se înalță, așadar, o liră miriacordă, un imens organon, cu miile de coarde ale Slavei"; „e un sistem de relații infinite, o perpetuă

colocviul „Cartésianisme – phénoménologie – théologie. La réception de la philosophie de Jean-Luc Marion en Europe centrale et orientale" (Budapesta, 2010), din care cităm (în traducerea noastră): „*Khôra* se arată a fi un fel de «apariție» a cărei esență relevă, de fapt, inaparentul. Un inaparent totuși sensibil sau, mai curând, un invizibil redefinit ca frontieră ivită în chiar interiorul vizibilului" (*Phénoménologie de l'inapparent et apophatisme chrétien*, pp. 2-3). Textul a fost publicat cu titlul „De la théologie négative à la phénoménologie de l'inapparent" în *Jean-Luc Marion. Cartésianisme, phénoménologie, théologie*, dir. Sylvain Camilleri & Adam Takacs, Archives Karéline, Paris, 2012, pp. 121-135.

[19] Un amplu comentariu despre locul-receptacol, cu referire inclusiv la diferența față de diafanul aristotelic, în Anca Vasiliu, *Despre diafan. Imagine, mediu, lumină în filosofia antică și medievală*, subcapitolul V. 2. „O «khôra» diafană?", ed. cit., pp. 258-281. Cităm un scurt pasaj cu caracter sintetic: „«Al treilea gen» prezintă imaginea în toate dimensiunile ei: deopotrivă ca *mimêsis*, ca asemănare *participativă* și ca *loc* emblematic (fiind mediator) *al diferenței*, distincție inerentă care separă imaginea de model" (p. 275).

comunicare de forme", o „neîntreruptă simfonie de lumină"[20]. În acest spaţiu al oglindirii şi al prefacerii, lumea întreagă se arată a fi „până în moleculele sale ca un *sensorium Dei*, focarul sensibil al Divinităţii"[21]. În centrul acestor vibrante „evenimente de lumină", „sufletul este un ton fundamental"[22], căci el dă forma matricială, modelul după care tot ce apare îşi înfiripă imaginea, *ovalul* sau *elipsa*, „formă paradigmă a lumii"[23]. Este chiar forma inimii ce respiră în ritmul undelor cosmice[24], receptacolul în care absolutul „prinde corp", iar lumea se arată „ca o palingenezie a ovalului"[25]. Inima e forma cerului în noi, ovalul ei fiind „profilul virginal al tuturor formelor", „o mai clară conştiinţă a cerului esenţial"[26], iar cerul e în inimă, în locul care îl primeşte la sine şi îi întipăreşte forma. Inima e locul prin excelenţă al posibilului[27], şi prin urmare arhetip al lucrării cereşti: „Acolo esenţele constituie nemărginitul cer. Cer ele înşile al tuturor cerurilor. Acolo sufletul lumii e în starea lui cristalină. Acolo armonia cunoaşte cumplita, absoluta ei

[20] Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, pp. 18, 22, 26.
[21] Dan Botta, *Frumosul românesc*, în *op. cit.*, p. 66.
[22] Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, p. 23.
[23] *Ibidem*, p. 30.
[24] „Ritmul cosmic incide, în inima noastră, armoniile lumii se dezvoltă, o vastă respiraţie palpită în ceruri, sânul virginal al nopţii se ridică şi se pogoară" (*ibidem*, p. 27).
[25] *Ibidem*, p. 32.
[26] *Ibidem*, pp. 43, 53. „Conştiinţă limpede a ritmurilor, ascultare a orbitelor" (*ibidem*, p. 54), „actul sufletului contemplându-şi esenţa" (*ibidem*, p. 55).
[27] Precum „în inima muntelui, în piatra încă fericită, e virtualitatea tuturor statuilor lumii, e oceanica vultoare a tuturor modelărilor posibile" (*ibidem*, p. 43).

realitate"[28]. Starea cristalină defineşte mediul translucid în care se încheagă şi reverberează imagini de lumină, formă iradiantă a cerului şi a inimii deopotrivă. Nu e acesta tocmai locul în care se iveşte *sufletul poemului*, acel suflet mai limpede de unde izvorăşte creativitatea pentru a se întruchipa în formă vie, în imagine grăitoare a materiei sculptate de spirit, aşa „cum anticii deşteptau din ape clare şi inexpresive statura indolentă a nimfei captive – figura ei umană, aproape soră, figura prin care explicau izvorul"?[29] Din invizibilul de maximă interioritate al spaţiului inimii izvorăşte unda ce însufleţeşte rostirea poetică, revărsare a exprimabilului ce dă seama de începutul inexprimabil din care procesează ca de originea unei mereu refăcute unităţi: „Se petrece, poate, în aceste capricii aşa de minuţios organizate în acest delir al simetriilor care constituie plasma însăşi a poemei, ceva ca o incidenţă a figurii tuturor întâmplărilor posibile, a imaginei totului, a fericitei unităţi. Poetul joacă cele mai libere posibilităţi, cele mai multe, cele mai stranii. El procede, ca destinul, la o continuă restituţie a unităţii. (...) Sufletul totului, panpsyche, pare a se oglindi în aceste delicate lucrări, şi pentru totdeauna, pe când el alină doar în treacăt o noapte străvezie"[30]. Spaţiu al posibilului şi, prin urmare, al absolutei libertăţi de creaţie, ce cristalizează în imaginea unică a totului ce le cuprinde pe toate, sufletul poemului este forma

[28] *Ibidem*. „Acolo e cerul pe care-l ascultăm în efluviile nopţii. Regiunea solemnă şi limpede a *Dikei*. Justiţie a luminii, concordie a spaţiilor. Acolo sunt numai raporturi cristaline, simetrii de roză" (*ibidem*, p. 42).

[29] Dan Botta, *Despre arta poetului*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 178.

[30] Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, vol. IV, pp. 38-39.

care focalizează multiplele oglindiri ale tuturor celor ce, căutând să exprime esenţa, se nasc în locul de aşezare în care se întipăresc, hrănindu-şi fiinţarea din armonia acestei necurmate treceri.

Cerul, formă a inaparentului

Poemul *Aripile absente*[31] aduce în prim plan, pe de o parte, contemplarea priveliştilor invizibilului de către sufletul dionysiac, „chipul din undă setos de splendida sa realitate, chipul care-şi caută modelul, chipul care-i întinde gura arsă de dor"[32], dar care, „prins încă în mrejele diafane ale visului, încearcă spaima unui univers evanescent"[33]. Pe de altă parte, asistăm la naşterea imaginilor în mediul transparent al devenirii, cel care le primeşte la sine şi le reverberează spre cerul formelor eterne. Aici poezia „se înalţă până la càstele regiuni ale ideei", căci ea „renunţă la tot ce ar putea-o îndepărta de condiţia ei meditativă, filosofică, metafizică"[34]. Mediu văzut – cum spune Platon – ca într-un vis, prin *vălul diafan* ce lasă să se străvadă peisajul inaparentului: „Paseri, mari paseri stymphaliene/ Ce bat din aripe de vis,/ Paseri mari cu himerice pene/ Nălucind un divin Paradis,/

[31] Dan Botta, *Scrieri*, vol. I. *Versuri*, ed. cit., pp. 199-201.
[32] Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 44.
[33] *Ibidem*, p. 46. „Credinţa veche a Thraciei – relevată şi de Herodot – a concepţiei prin păcat, a existenţei considerate ca o decădere a sufletului din condiţia lui divină, ca o întristare, ca o durere – credinţă inerentă marelui idealism" (Dan Botta, *Unduire şi Moarte*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 77).
[34] Dan Botta, *Despre arta poetului*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 184.

Oh, àripile lor, ah, arìpile!". Păsările mitice[35], al căror zbor se profilează pe ecranul luminos al cerului edenic, nu sunt decât imaginile-còpii ale formelor pe care le „nălucesc". Totuşi, imagini înaripate, străbătând câmpul posibilei lor naşteri în adevărul existenţei, pure fiinţări ce rătăcesc în spaţiul transparent dintre pământ şi cer. La rândul lui, „cu tot sufletu-n vis", omul îşi trăieşte dureros condiţia duală, rătăcind „nebun" printre sferele de argint ale armoniei cosmice, „în văzduhul bătut de himere", zbătându-se totodată „ferecat pe pământ". Dorul de esenţe e mistuitor, iar dacă înălţarea până la ele pare imposibilă pentru tot ce se manifestă în lumea generaţiilor, acest invizibil inexprimabil dă totuşi ceva de văzut, propune imaginile-model ale sferelor de argint şi, în strofele următoare, desfăşurarea lor într-un adevărat peisaj supraceresc, deosebit de clar conturat: „Meteori siderali, pulberi vaste,/ Aurore de peste fire,/ Unduind între stelele caste,/ Suspinând mătăsoasele lire", „Stau visând empyreice gemme/ De foc, boreale cununi". Sunt imaginile sufletului mai limpede al poemului racordat la sufletul invizibil al lumii. Cum de apar în vedere aceste imagini ale inaparentului?

Nebunia de care se vorbeşte (reluată în imaginea avântului spre „scânteia nebună" şi în cea a dorurilor „nebune") este *mania*, considerată de Platon[36] ca o artă a profeţiei, „arta nebuniei" (*manike*) fiind echiva-

[35] „Sub Septentrion, acolo unde mari paseri stymphaliene îşi scutură neprihănitul fulg" (Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 23).

[36] *Phaidros*, 244 b-e.

lată cu „arta de a vedea cu duhul" (*mantike*)[37]. Nebunia transmisă prin har divin este profetică, „în stare să străvadă viitorul", nebunia sacră care vizitează, în stare de extaz, un mediu uman ales, sufletul devenind „izvor sau canal al unei înţelegeri intuitive"[38]. A vedea cu duhul ori a străvedea reprezintă puterea de a face invizibilul vizibil, nu a-l aduce în câmpul vizibilităţii mundane (unde el ar rămâne invizibilul absolut, de nepătruns), ci a aduce la manifestare ceea ce în el e izvor al vizibilului, inaparentul ascuns în apariţie. Căci ceea ce apare nu e cu putinţă – nu e în puterea manifestării – decât din inaparentul care-i e esenţă. Astfel încât imaginile sunt fenomenalizări ale inaparentului, iar ceea ce devine vizibil conferă o imagine invizibilului, îl arată aşa cum se arată, în chipul – altfel de neprivit – al unei *forme*. Aici, ceea ce e inaparent sau diafan, spuneam, nu e imaginea vizibilă, ci mediul în care ea arată invizibilul, vălul transparent în care ea se imprimă drept chip al invizibilului, prin care acesta se arată. Iar ceea ce se arată sunt „cristalinele sfere din cer", „zările cerului-crin"[39], imagini prototipice care trec şi transpar, aşa cum „trec prin aer adânci serafimi,/ Serafimi cu àripi cari văd/ Mii de arìpi ce au ochii sublimi/ Prin aerul

[37] „Adevărul e că dintre bunuri, cele mai de preţ se nasc din nebunia cea dată nouă în dar de zei" (244 a), iar „nebunia, când hărăzită-i de la zei, este ceva frumos" (244 c), „stă mai presus nebunia care ne vine de la zeu pe lângă omeneasca chibzuinţă" (244 d).

[38] E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec* (*Grecii şi iraţionalul*), Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 244.

[39] „Profilul de crin, simetria hexagonală a lumii se ivesc din cultul formelor" (Dan Botta, *Despre arta poetului*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 184).

sfânt se străvăd". Adică modelul care se dezvăluie în imagine, strălucind în ceea ce îl arată și îl ascunde totodată: „Prin înfățișările cerului, poetul invocă acel ceva care, dezvăluindu-se, face să apară în deplină strălucire tocmai ceea ce se ascunde și-l face să apară *ca ceea ce se ascunde*" (s. n.); „întrucât creația poetică ia această misterioasă măsură, și o ia în raport cu chipul cerului, ea vorbește în «imagini»"; „esența măsurii este de aceea identică cu cea a cerului"[40]. Acest punct interior al dezvăluirii nu e un cuprins cogitabil ori un orizont al ființei, conform măsurii doxale, ci un invizibil incomensurabil paradoxal ce nu intră în cuprinsul vederii[41]. Un cadru inconturnabil al supra-măsurii. Măsura este de fapt dimensiunea pe care imaginea o ia peste măsură, căci e a cerului nemăsurabil, iar singurul în stare să se măsoare cu cerul este sufletul, hărăzit cu darul nebuniei sacre, el însuși măsură a vederii cu duhul: „instrumente ale măsurii nu pot fi decât sufletele, atunci când zeii le acordă, (...), darul de a vedea clar. Sufletul recunoaște lungimi cari înfruntă rațiunea"[42]. Atunci când acest har e acordat, ceea ce se vede e „geometria cerului divin", „cerul a cărui viziune fulgeră încă"[43].

[40] M. Heidegger, „[...] În chip poetic locuiește omul...", în *Originea operei de artă*, ed. cit., pp. 214, 215.

[41] „Orice vizibilitate ia loc în măsura cadrului său (...); dar ceea ce se revelează astfel umple până într-atât dimensiunile și posibilitățile pe care le oferă acest cadru, încât fenomenul rezultant își pierde contururile el însuși" (Jean-Luc Marion, *Vizibilul și Revelatul*, Editura Deisis, Sibiu, 2007, p. 35).

[42] Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, vol. IV, pp. 18-19.

[43] *Ibidem*, p. 17; *Despre arta poetului*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 186.

Nu e de mirare, în acest context, că „tot universu-n cadențe/ Îmi cer inima, sufletu-mi cer", căci atât inima, cât şi sufletul sunt singurele măsuri ale universalului. De mirare e numai zbuciumul „în inima-mi tristă", cufundarea în tristețe „şi-n spaimă de sufletul meu". Dar tristețea aparține sufletului captiv în materia lumii, acolo unde el nu poate fi măsură, ci e măsurat de „patima tristei viețe", cade sub măsura propriilor limite[44]. Or, condiția sa ontologică definitorie este să existe nu în măsura în care e degradare a esenței, „nu în măsura în care e cutremurat de vântul sălbatec al lucrurilor lumii, ci în măsura în care el e armonie, formă cristalină a totului, zâmbet răsfrânt al unității"[45]. Atunci însă când vede lumina doar în nălucire, e sufletul care şi-a pierdut aripile, esența zborului zeiesc, fiind „doar o fărâmă de zeu;/ Căci ce-i zeul ce-şi pierde arìpele?". Zborul e posibilul imponderabil, înălțarea şi *orientarea* spre orientul vederii, spre unitatea care vine de sus, adică din cer. Tema platoniciană a atelajului înaripat – imagine a sufletului – pune accentul tocmai pe „firea aripii – prin care sufletul se înalță"[46]: „natura a înzestrat aripa cu puterea de a face ca ce e greu să se ridice către înalturi, acolo unde îşi are neamul zeiesc sălaşul". Căci „din toate câte țin de trup, ea mai ales ne înrudeşte cu divinul"[47]. Când însă, „prin cine ştie ce năpastă, de viciu şi uitare", sufletul se îngreunează, el „îşi vatămă aripile

[44] „E trist de partea sa de umbră, de materia care-l încarcă şi – ca Ulysse pe malul Ogygiei – e trist de amara-i nostalgie" (Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 44).

[45] *Ibidem*, pp. 36-37.

[46] Platon, *Phaidros*, 248 c.

[47] *Ibidem*, 246 d.

şi cade pe pământ", „mulţime de suflete se schilodesc, iar alte multe îşi află mulţime de aripe frânte", iar „din această clipă, părelnicia rămâne să le fie hrană"[48]. Este situaţia în care se află – în poemul discutat – cel care, simţindu-se doar „o fărâmă de zeu", exclamă: „Unde mi-s, Doamne, arìpile?// De ce mi-ai dat sfinte-aspiraţii/ Şi doruri nebune mi-ai dat,/ De ce îmbrăcat-ai în graţii/ O humă şi-atâta păcat/ Şi de ce mi-ai luat, Doamne, arìpile?". Aripile însă nu sunt absente, căci mărturia lipsei nu e în sine o negaţie; afirmând dureros absenţa, sufletului i se arată posibila trecere spre ascunsul divin, transparenţa care se oferă în *fiorul* inaparentului: „Şi ca orice infirm care-şi simte/ În braţul secat un fior,/ Dau mereu din arìpile-mi strâmte/ Şi-arìpile absente mă dor". Absenţa care doare e absenţa unei prezenţe înfiorate, unda în care viziunea cerului încă fulgeră, căci dorul formei ce însufleţeşte materia e o memorie a esenţei. Figură a izvorului nesecat, zbaterea aripii nevăzute ţese din firele lumii armonia posibilului.

[48] *Ibidem*, 248 b-c. „De îndată ce şi-a pierdut aripile, el rătăceşte până ce dă peste tăria unui lucru de care se anină; aici îşi face el sălaş, ia chip de fiinţă pământească ce pare că se mişcă de la sine, când de fapt pricina mişcării este puterea sufletească" (246 c).

Diafan şi perspectivă a inaparentului în *Patmos* de Ilarie Voronca

Se ştie că, potrivit lui Henry Corbin, obiectul percepţiei imaginative (sau imaginante) este cu totul diferit de cel al imaginarului, căci aici imaginalul perceput nu mai este un obiect imaginar opus altuia real, ci tocmai realul simbolizant al unui simbolizat, supra-semnificat de simbolul esenţei intelective pure, dar supra-semnificând la rândul său orice manifestare sensibilă concretă. Realul imaginal nu mai poate fi obiectul unei percepţii comprehensive care şi-l dă drept o exterioritate absolută, ci semnificant al unui supra-semnificat inteligibil şi – în acelaşi timp – semnificat în corelaţie analogic-simbolică cu un semnificant sensibil. Nefiind perceptibil decât prin percepţia imaginativă, supra-sensibilul este o imagine simbolică, un fenomen originar (*Urphaenomen*) a cărui apariţie în lumea sensibilă ocultează orice obiectivare posibilă. Este vorba „de o lume ascunsă în actul însuşi al percepţiei sensibile", dar care apare – iese din ascundere – ieşind din lumea sensibilă fără să iasă din real ci, dimpotrivă, *semnifică* realul, oferindu-l cunoaşterii şi făcând cunoaşterea cu putinţă. Evitând „secularizarea imaginalului în imaginar" (în variatele sale forme: fantastic, monstruos, macabru, absurd), imaginaţia spirituală are totodată o funcţie

eshatologică. Ea se află mereu în așteptarea unei Prezențe reale, fiind ea însăși – deja – această prezență a unui altceva, mărturie a unei alte lumi pe care n-ar percepe-o dacă această lume n-ar exista cu adevărat. De aceea, puterea intuitivă a imaginației active sesizează „o prezență imediată", care nu întârzie să apară în chiar miezul acestei iluminate așteptări. Vom vedea însă că, din punctul de vedere al intuiției eidetice a înțelegerii albe, în lumea poetală nu cu apariția unei prezențe imediate ne întâlnim, ci cu ființarea posibilă, inaparentă, a unui *mundus imaginalis* ce își revelează transparența[1].

O astfel de lume imaginală ne este înfățișată în poemul XVIII. *Au fost oameni?* din ciclul *Patmos* de I. Voronca[2]. Că această lume e înfățișată e un fel de

[1] „Am propus tematizarea latină *mundus imaginalis* deoarece e de datoria noastră să evităm orice confuzie, pe de o parte între ceea ce este aici *obiectul* percepției imaginative sau imaginante și, pe de altă parte, ceea ce numim în mod curent *imaginarul*. Aceasta pentru că atitudinea curentă este de a opune realul imaginarului, irealului, utopicului, sau de a confunda simbolul cu alegoria, exegeza *sensului spiritual* cu o interpretare alegorică. Or, orice interpretare alegorică este inofensivă; alegoria este o acoperire sau mai degrabă o travestire a ceva care este deja cunoscut ori cognoscibil într-un anumit fel, în timp ce apariția unei Imagini având virtutea de simbol este un fenomen originar (*Urphaenomen*), necondiționat și ireductibil, apariția a ceva ce nu se poate manifesta altfel în lumea noastră" (*Mundus Imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal*, conferință susținută la Colloque du Symbolisme, Paris, 1964, publicată în *Cahiers internationaux du symbolisme* 6, Bruxelles, 1964, în Henry Corbin, *Face de Dieu, face de l'homme. Herméneutique et soufisme*, Flammarion, Paris, 1983, p. 25).

[2] Ilarie Voronca, *Patmos și alte șase poeme*, Editura Vremea, București, 1933, pp. 41-42 (ediție din care cităm în continuare).

a spune, deoarece imaginile care o alcătuiesc nu propun coordonatele unui spaţiu-timp circumscris realului identificabil, reprezentabil sensibil ori inteligibil. Este intermundiul incert, trecător, puntea diafană care ne suspendă în dimensiunea unui interval ambiguu. „«În ce lume suntem?» spuneai. «În ce lume»/ Această spaimă liniştită ca un obraz mut cuprins/ De spaimă". Într-adevăr, în ce lume ne aflăm, de vreme ce „Veşnicia e acolo pe o culme. Pe altă culme/ Din nisipul fierbinte se rostogoleşte un astru aprins"? O lume de culmi, se pare, configurată la altitudinea unei imposibile cuprinderi; nu imaginarul tărâm de nicăieri, rod al spaimei de real şi al distanţării compensatorii, ci lumea reală a cărei culme e veşnicia însăşi, slava ei întrevăzută în aprinderea astrului. Imaginaţia realizează conversiunea ascensională prin care ceea ce apare deasupra sensibilului şi sub inteligibil se arată a fi fâşia îngustă a unei liziere invizibile[3] din care accesul se face în ambele direcţii, cota înaltă de pe culmea căreia se vede atât versantul manifestărilor materiale cât şi cel al nemanifestatului pur spiritual. Ambivalenţă ambiguă, cum spuneam, căci „E puţin înainte de auroră. Dar aurora/ Nu vine niciodată aici. Poate e un etern amurg/ Şi undele acestea cu văluri uşoare să-nsemne ora/ Dintre seară şi zi". Imaginea se profilează cu greu, nu pentru că nu ar fi concretă, aplicată pe sensibilul real pe care îl exprimă; nu, prin urmare, deoarece i-ar lipsi expresivitatea, plasticitatea. Conturul ei nu poate lua decât forma incertă a fulguranţei, fragilitatea evanescenţei, într-o lume inter-

[3] „Nu mai există/ «Aproape» sau «Departe». Dar stăm pe o fâşie/ Invizibilă" (XXI. *Ultima uşă a vorbelor*, în ed. cit., p. 47).

mediară – a lui *nici...nici* – în care spaţiul şi timpul sunt încremenite[4], totuşi *poate* o lume a veşnicei culmi („Poate e un etern amurg"), lumea *dintre*.

Nu numai că exterioritatea se înscrie în dispariţie, dar conversiunea ascensională amintită este o interiorizare, o adâncire din perspectiva căreia datele prezenţei exteriorului devin nevăzute. Interiorul se răsfrânge în exterior, *ab extra ad intra*, întoarcere pe dos a stărilor spirituale lăuntrice ieşite în afară, manifestate în imagini care se arată în dinamica trecerii şi a întoarcerii: „«Simţi – îmi spuneai – prezenţa altor călători în jurul/ Nostru. Invizibili». Nori suflaţi cu aur ca nişte caleşti/ Merg spre apus. Sub respiraţie se abureşte ca o sticlă azurul/ Cer risipit în suflet. Şi tu ca alt cer te risipeşti". Privit din interior, peisajul imaginal nu e descris, nici măcar scris în actul creaţiei; se scrie el însuşi, se spune aşa cum se dă, fără cuvinte, în risipirea cerului din suflet, în viziunea cerului-suflet de unde toate purced[5]. Nu o indistincţie ori o confuzie de planuri ne întâmpină, nu amestecul tulbure al lui *şi... şi*, în care toate se cufundă pierzându-şi identitatea şi realitatea. E vorba de o intimă întrepătrundere, de o identificare în adânc, pusă în abis, în ascunsul ce înfăşoară întregul posibil; înălţarea de aici e putinţa slăvirii, a unui *poate* ce desfăşoară claritatea, seninătatea, pacea[6]: „Dar poate suntem

[4] „Timpul şi spaţiul albesc departe" (VI. *De ce atâtea priviri?*), „Şi nu mai e miazănoapte nici miazăzi nici răsărit nici apus" (XIX. *Somnambul*), în ed. cit., pp. 17, 35.

[5] Căci „orb de cuvinte, poetul cântă mai frumos" (XX. *Cu insula nălucă*, în ed. cit., p. 45).

[6] „O pace veşnică" (*ibidem*). „Paradis plutitor, aureolă" ce „străluceşte în slavă"; „Şi noi vom merge fără să ne oprim prin

chiar norii uşori suiţi în slavă,/ Clari, fără legături, cum sunt bulele de aer într-o apă/ Atât de senini. O pace apărând treptat la orizont ca o navă,/ Şi timpul ca un fum prin mâinile noastre de apă". Ultima imagine ia naştere în timpul care se scurge, în lipsa de timp ce marchează desensibilizarea prin chiar semnele sensibilului defunct (fum, apă). Imagine a absenţei, ea se dă ca absenţă prezentă în fum şi apă, imprezentabilă însă în curgerea însăşi, în trecerea în care nu apare decât dispariţia ei. Lume fără loc şi fără timp[7], absenţă pură, redusă la esenţă, adică la sufletul singur ce se arată în locul fenomenelor care nu mai au nimic de arătat: „Sus întâlnim păsări lâncede ca nişte valuri/ Liniştite. Suflet numai. Atât mai suntem. Şi ce bine/ Ne simţim. O adiere calmă ne duce pe alte maluri/ Din plante întâlnim numai aroma. Numai zumzetul suav din albine". Sufletul nu reduce fiinţa la ceea ce ea nu este în mod plenar; dimpotrivă, îi potenţializează – şi-i potenţează – fiinţarea prin reducţie, o arată în putinţa-de-a-fi după modelul esenţei – „sus" însemnând culmea din adâncul intim al sufletului[8] –, la fel cum din plante nu desluşim decât aroma, iar din albine zumzetul suav. Reduc-

această veşnicie suavă" (XI. *Păsări smulse cu rădăcinile*, în ed. cit., p. 26).

[7] „Fără trecut. Fără viitor. Fără să ştii când/ Şi cum şi unde" (XV. *Eu sunt acel fără odihnă*, în ed. cit., p. 44).

[8] „Suflet ducând înăuntru/ Insula fantomă ca o lampă" (V. *Veşti în oraşe*, în ed. cit., p. 14). Este Insula nălucă din II. *Întâia apariţie* (*ibidem*, pp. 6-10), „insula minune" ce străbate întregul ciclu poetic şi care întruchipează *Patmos*-ul utopic al lui *mundus imaginalis*. Acolo „e locul poetului" (XVI. *Poporul nălucă*, *ibidem*, p. 38).

ția e aici inclusiv o întoarcere a manifestării în amonte, până pe culmea defenomenalizării absolute. Aroma și suavitatea zumzetului nu ascund plantele, respectiv albinele, în nemanifestare; în curgere inversă manifestarea atinge nu doar esența pe care o arată *ca esență* nemanifestată în aparență; ceea ce se arată e chiar imaginea unei esențe neîntrupate în sensibil, care apare – ființează – înaintea sau în absența ființei.

Nu e aceasta tocmai eidetica înțelegerii albe, a cărei intuiție primește la sine, în pasivitatea receptivă a manifestării care o străbate, se lasă impregnată de această pătrundere, conturând locul fără loc – urmă albă, transparentă – al ivirii semnificabilului?[9] Ea este intuiția adonată originară care primește („vede") donația pură a unui sens deja posibil. Ce vede ea fără să vadă? „Cum mai vedem fără să avem ochi? Și auzim/ Fără cornete acustice. Obrazul tău e foarte frumos fără să mai fie obraz/ Flori palide vor crește pe unde au trecut ochi. Zi-mi/ Alte povestiri – îmi cereai – . Nu mai era timp. Etern azi". Vederea, auzul nu mai sunt funcții sensibile legate de organul care le face posibile. Posibilul are propria ființare, se desprinde de cauzalitatea ființei determinante, astfel încât – din acest punct de vedere – un obraz *poate* fi frumos și fără să fie obraz, arătând frumosul ca ridicare la esență, supra-sensibil. Or, fiind

[9] „E, pentru a recurge la o comparație, precum parfumul florilor pe care nu le vedem, dar care, «arătându-ni-se» ca semn neașteptat, deja deschide orizontul unui semnificabil, spune ceva înțelegerii noastre despre florile nevăzute care îl emană. Aici, într-adevăr, a intui înseamnă a nu vedea, a ști înainte de a gândi", spuneam în cartea noastră *Înțelegerea albă. Cinci studii de hermeneutică fenomenologică*, ed. cit., p. 199.

deasupra configuraţiilor şi conformaţiilor, esenţa e lipsită de figură sau de formă, deci nereprezentabilă, „o frumuseţe care depăşeşte orice frumuseţe”[10]. La fel, florile ce vor creşte pe unde au trecut ochi, acolo unde vizibilul aruncă deja – în trecere – sămânţa apariţiei, deocamdată ca pură predeterminare a posibilului[11]. Ceea ce se vede nu apare în vedere, în vederea unei *prise de conscience* care ar obiectiva imediat datul vizibil. Ceea ce se vede e inaparent; deşi aprioric, el nu se dă decât în abruptul fulguranţei, ca noutate absolută. Donaţia aceasta pare să fie o revelaţie directă, dar revelarea are nevoie de distanţa unui intermediar, de medierea diafană în care să se producă[12]. Nu există drum spre revelaţie, şi nici timp în aşteptare, timp al exilului în pustie[13]. Un etern

[10] Plotin, *Enn.* VI, 7, 32, în *Enneade* VI, Editura Iri, Bucureşti, 2007, p. 337. „De aceea, când este menţionată frumuseţea, tu trebuie să eviţi o anumită configuraţie şi să nu ţi-o reprezinţi înaintea ochilor, ca să nu cazi în afara frumosului adevărat spre cel care este numit frumos datorită unei participări obscure. În schimb, forma neconfigurată este frumoasă, fiind formă pură, chiar şi în măsura în care tu vei fi despuiat-o de orice configuraţie (...). Aşadar, frumuseţea primordială şi supremă este lipsită de formă” (*ibidem*, VI, 7, 33, în *op. cit.*, p. 339).

[11] „Este puterea oricărui lucru, floare a frumosului, frumuseţe care creează frumuseţe” (Plotin, *Enn.* VI, 7, 32, în *op. cit.*, p. 337).

[12] De aceea, notează Jean-Luc Marion într-un comentariu la *Patmos*-ul hölderlinian, „Patmos oferă spaţiul în care zeul nu-l răneşte pe om cu prezenţa lui, nici nu-l întristează şi pustieşte cu absenţa lui (...). Insulă apostolică: pe ea, divinul nu se prezintă, ci se reprezintă” (*Idolul şi distanţa*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 158).

[13] „Timp de exil? Nu. Fugă prin gheţarii somnului? Nu./ Viermele durerii zvârcolit în mărul din rană” (XVI. *Poporul nălucă*, în ed. cit., p. 38); „Şi nu gândim la nimic. Prezent sau trecut/

azi al posibilității imposibilului, care e însuşi posibilul revelației: „Numai o dungă subțire la orient”. Orient fără orizont, căci el e doar orientarea spre răsăritul înțelesului mediat de propria apariție în înțelegere, arătând înălțimea originii de atins: „Un soare egal atent/ Şi o mare nemişcată. Ce naufragiu s-o agite?”. Ce dispariție să o tulbure, dacă apariția însăşi e abia posibilă, donație care nu arată *ce* se dă, ci purul şi simplul fapt *că* se dă? Or nevăzutul donației este un invizibil, un insesizabil saturat intuitiv: „Trecem printre columne albe, diafane, fireşte/ Insesizabile”. Diafanul e chiar imaginea trecerii printre, într-un dincolo din ce în ce mai îndepărtat[14]; nu apariția în vedere, ci orientul care poartă vederea înspre originea (*oriens* / *origo*) ființei de lumină[15], transparența primitoare a luminii „ploii lactee” ori cea „asemeni vuietului dintr-o marină scoică”.

Ce se vede, spuneam, nu se are în vedere, dar se primeşte în vedere, creează imaginea pură, suspendată între auto-revelarea sensului originar nemanifes-

Subțiat ca un cârd de cocori prin fruntea mea străvezie/ Nici aşteptare nici deznădejde. Un apus./ Şi un fluviu nesfârşit, mut” (XX. *Cu insula nălucă*, în ed. cit., p. 45).

14 „Munți diafani. Munți limpezi. Dincolo de ei/ Ca nişte peşti subțiri printr-un acvariu: nouri/ Albaştri se străvedeau” (XXIII, în ed. cit., p. 51).

15 „Cunoaşterea *orientală* desemnează o cunoaştere care în loc să fie re-prezentativă a obiectului său şi obținută pe cale discursivă, o necesitate logică, este *prezență* imediată, dezvăluire, intuiție a inimii sau a ochiului spiritual, pe scurt *auroră* ce răsare în suflet sau suflet ce se înalță la «Orientul» său” (H. Corbin, *De l'épopée héroïque à l'épopée mystique*, conferință susținută la sesiunea Eranos 1966 şi publicată în *Eranos-Jahrbuch* XXXV / 1966, în Henry Corbin, *op. cit.*, p. 168).

tat şi corpul poetic al sensibilului care o dă înțelegerii. Fluctuantă, irizată de reflexele incertitudinii („Au fost oameni? Au fost vedenii?"), ea developează nevăzutul sufletului, „o iubire vastă. Şi văzul mult mai mare/ decât ochii". Este poate definirea cea mai exactă a imaginii transparente: *inaparentul prin care se vede*. Din nou, nu ce se vede se are în vedere, poartă vederea; ce se vede nu se ştie, nu se lasă prins în câmpul vizibilității sensibile, după cum nu poate fi urmat în cuprinsul inteligibil – invizibil – al celor supra-sensibile. Doar atât: văzul mult mai mare decât ochii[16]. A vedea ceea ce ne e dat să vedem, darul vederii înaintea actului de a vedea, dincolo de obiectul devenit vizibil, mai mare decât pot suporta ochii[17]. Excedent al revelatului inegalabil sau transcendența definitorie – insuportabilă – a oricărei viziuni agonic-ascensionale: „O lacrimă de pe strunele genei/ Rostogolită: astru aprins. Veşnicie. Netulburată mare". Aprindere a ceea ce dispare, astru scli-

[16] „Cu ochii măriți ca nişte păsări pe care nu le mai încape cuibul" (XV. *Eu sunt acel fără odihnă*, în ed. cit., p. 35); stare extatică ce defineşte suprasaturarea vizibilului prin care se zăresc formele epifanice ale invizibilului: „Auz şi văz. Ochi plini de constelații,/ Şi norii străvezii pe frunți, pe voce. (...) E-adevărat? Extaz să te salut/ Tărâm al liniştii" (I. *Hotarul de fum*, în ed. cit., p. 5). Este vorba de supraabundența „mărimii" infinite a principiului, de inegalabilul non-identității sale cu realitatea; „iar «marele» lui constă în faptul că nicio realitate nu este mai puternică decât el şi că niciuna nu se poate pune la nivelul lui: căci ce parte a lui poate să egaleze aceasta, dacă nu are nimic identic cu el?" (Plotin, *Enn.*VI, 7, 32, în *op. cit.*, p. 337).

[17] „Căci la cei mai mulți oameni, ochii sufletului nu pot îndura să contemple condiția divină a lucrurilor" (Platon, *Sofistul*, 254 a-b).

pind în dezastru, dar în ceea ce dispare răsare intervalul inaparentului, chipul imaginal care nu dă de văzut, ci ridică la vedere, dă veşnic lumină vederii.

Vasile Voiculescu. Cine duce cerul mai departe

A treia lume: splendoarea dintre lumi

„Suntem tălmaci vremelnici ai celor nevăzute,/ Şi-n seninătatea noastră se-ncheagă mărturii?/ Sau plămădim noptatici în gropile tăcute/ La rădăcina lumii doar negre bogății?"[1]. Întreaga poezie a lui V. Voiculescu pare să se scrie în căutarea unui răspuns la aceste întrebări metafizice. Răspuns imposibil de *dat*, căci el se retrage pe măsură ce atrage, se lasă urmat până în ştergerea oricărei urme, acolo unde, dincolo de ceea ce se vede, „răspunde/ Conturul vag al unei alte lumi", imaginea transparentă a străbaterii prin nevăzut: „Răspunsul, pururi urma unui zeu"[2]. Nu e acesta chiar locul poemului, mai curând întrebător decât răspunzător, conturul fragil al unei forme care, căutând „sprijin altei lumi uriaşe", deschide unghiul de vedere a celor nevăzute, „unghiul de aur al eternității"[3] ce străluceşte în *urma* zeului? Or zeul e forma universală a eternei fru-

[1] Vasile Voiculescu, *Inscripție pe o foaie căzută* (1940), vol. *Veghe*, în V. Voiculescu, *Poezii II*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 137.

[2] *Michel-Angelo* (1948), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 150.

[3] *Arhimede* (1941), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 151.

museţi, care nu răspunde prin el însuşi, ci – indirect – în urma luminoasă pe care o imprimă în cele ce sunt: „Oglinzi şi ochi întreabă, şi toate vor răspunde/ Că domn al frumuseţii, pur archetip, tu eşti”[4]. Răspunsul *se dă* prin ricoşeu; tot ce este frumos în cuprinsul lumii văzute îşi are frumuseţea prin reflectarea frumosului nevăzut. Răspunsul semnifică şi se dă vederii, iar ceea ce se vede se arată în zămislirea sa originară, a frumosului întrupat în lumea sensibilă. „Sămânţa încă grea de sine/ Cade-n trist pământ interior”, „Nemuritoarea merindă intră-n lut”[5], rodind în carnea albă a sufletului, acolo unde tot ce prinde a încolţi ridică întreaga fire spre înaltul ce-i este hărăzit. Însămânţarea e transfigurarea, act de creaţie ce dă viaţă, pune în mişcare materia inertă, căci sămânţa ce cade în suflet îşi reverberează încolţirea în unde concentrice, iluminând opacitatea corporeităţii. Nu rareori întâlnim, la Voiculescu, ipostaze ale imaginii trupului de lumină, străbătut de iradierea creşterii interioare. În lumea exteriorităţii trupul e o „cetate a timpului”, „pătimaşul trup” sau carnea-capcană (în poemul *Vraja*) supuse deşertăciunii, fragilă imagine a trecerii şi a neantului. Din perspectiva sufletului însă, ieşirea „din vama trupului” e însuşi posibilul deschis de imaginea interiorului năzuind spre frumuseţe: „Şi-n râvna lui spre frumuseţe, lutul/ Îţi modelează marile splendori”[6]. Splendoarea nu e darul gratuit al transcendenţei, care s-ar da până şi în invizibilul

[4] *CCXIV (60)* (1956), vol. *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*, în *op. cit.*, p. 312.

[5] *Imn sufletului*; *Popas în suflet*, vol. *Urcuş* (1937), în *op. cit.*, pp. 12, 26.

[6] *Ariadna* (1944), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 174.

înțelegerii, în imposibilul imaginii; dacă lutului îi e dat să modeleze splendoarea, o face în virtutea splendorii de sus care iradiază jos, în lucrurile create, la fel cum „în orice vers se scaldă, de sus, splendoarea ta", îmbibat de „geamănă (...) lăuntrica splendoare"[7].

Interioritate absolută a ascunsului nemanifestat în care „misterioasa carne se face duh în noi", iar „seminţe tinere-n lumină sus/ Trec iar prin carnea fructului, spre nemurire"[8]. Prin carnea fructului, devenită străvezie, se trece, căci – expusă pe un fundal de lumină – ea se rarefiază până la transparență, străpunsă de „nevăzutul mugurilor veşnici"[9] care oferă vederii un alt peisaj. Ceea ce părea să fie o simplă antinomie *a exteriorității*, aşa cum ni se înfăţişează în poemul *Munte pur*[10] – unde între „şesuri adânci" şi cer nu există legătură, căci „nimic nu-mi creşte-n luminile nalte" decât imaginea stinsă „în hăul înălțării" („o albie goală") – devine *geografie interioară*, relief al sufletului străbătut cu dezinvoltură, precum în poemul postum *N-ai teamă*[11]. În noul tărâm lăuntric, situat dincolo de vămile trupului, toate determinațiile exteriorității se destramă, lăsând loc nedeterminării pure[12].

[7] *CCXIII (59)* (1956); *CCXIV (60)* (1956), în *op. cit.*, pp. 311, 312.
[8] *CCV (51)* (1955); *Cuget profan*, în *Întrezăriri* (1939), în *op. cit.*, pp. 303, 68.
[9] *M-apropii de sfârşit*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 85.
[10] Vol. *Urcuş*, în *op. cit.*, pp. 44-45.
[11] „Sunt ca un munte/ Muntele cel de sus,/ Am văi adânci, piscuri în cer,/ Flori şi păşuni,/ Peşteri negre cu văgăuni./ Prăpăstii cu moarte,/ Izvoare cu viață" (vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, p. 246).
[12] Sau, în cel mai bun caz, – mărturiseşte poetul referindu-se la versurile sale de inspirație religioasă – sunt semne nesemnificative, aluzive şi incomplete, ce trimit „la aceste realități

Într-adevăr, „în hăul lăuntricelor creşteri" se arată „pomii lăuntrici", „vremi subterane" sau un „lăuntric pisc alb de rugăciune", imaginând „un „vast labirint ascuns sub palatul frumuseţii"[13]. La acest nivel, al lumii scufundate în absoluta nedeterminare a posibilului, interioritatea inaparentă unifică două mişcări opuse în aparenţă, căci într-acolo *se coboară* prin trupul transparent în nelumea începutului, în „eternul timp interior" sau în „adâncul vast cât lumea" scăldat „în lumina-naltă a marelui azur"[14]. Dar de acolo, de pe pragul cel mai de jos al adâncului germinant, *se urcă* pe „cărare prin lăstare de lumină", pe „pârtii către rai"; „ajunge ochii să ridici,/ Şi-un plai de aburi curge-n zare"[15]. Ascensiunea nu e posibilă decât hrănită din adâncul deschis al fiinţării înscrise în orizontul fiinţei, impulsionată de invizibilul ce iese din ascundere, la fel cum în poem semnificabilul începe să dea de văzut şi de înţeles, se încheagă în figura inaparentă a originii. De aceea tot ce se înalţă în imaginea frumosului *este* frumosul însuşi care luminează ca trup al ascunderii şi străluceşte răspândindu-se în cele pe care le ridică spre cerul formelor eterne: „ştim pe/ Ce formă ideală ne

tainice, aşa cum o hartă arată linii în loc de munţi reali ori ape şi traduce în cifre cotele înălţimilor" (Vasile Voiculescu, *Confesiunea unui scriitor şi medic*, în „Gândirea", anul XIV, nr. 8, octombrie 1935, p. 400).

13 *Sibila*, vol. *Întrezăriri*; *Lauda*, vol. *Clepsidra*; *CLXV (11)* (1955), în *op. cit.*, pp. 95, 228, 263.

14 *Clepsidra* (1949); *CLXXI (17)* (1955), în *op. cit.*, pp. 211, 269.

15 *În zori*, vol. *Urcuş*; *Rugăciunea*, vol. *Întrezăriri*; *Se roagă iubita*, vol. *Urcuş*, în *op. cit.*, pp. 17, 94, 31.

împlinim unirea"[16]. Astfel încât coborârea şi înălţarea nu sunt la drept vorbind două acte succesive; ele configurează – abia în figura văzută a nevăzutei creşteri – dinamica fiinţării orientate, absorbită în orbita Unului creator[17].

În acest context, imaginile nu fac decât să înfăţişeze actul unitiv care strânge laolaltă, în aceeaşi acoladă, frumuseţea manifestărilor fenomenale înfăşurate în frumosul acestei nebănuite desfăşurări: „Doar pura-ţi frumuseţe în mine se-nfiripă,/ Ca-ntr-un cleştar răsfrântă de mii şi mii de ori"[18]. Este o trecere prin lumină ca punere în lumină, arătând splendoarea *dintre* lumi, acolo unde la „albă răspântie-adâncă,/ Între cerul străin/ Şi lutul ce ne mănâncă" se ridică o *a treia lume*, a interiorului revărsat în exterior, a invizibilului devenit vizibil: „frageda taină a două lumi topite/ În limpezimea unei minuni"[19]. Limpezimea aduce la vedere prin absoluta ei transparenţă, iar ceea ce se vede e mai mult decât faţa şi reversul unei imagini îngheţate într-o dublă reflectare („pe faţă reci contururi, pe dos flori strălucite"[20]); e chiar posibilul „cufundat în cele înalte",

[16] *CCXXXIII (79)* (1957), în *op. cit.*, p. 331.

[17] Scenariu neoplatonic potrivit căruia „această conversie a sfârşitului către început face ca întregul ordin să fie unu, determinat, convergent spre el însuşi, iar prin convergenţa sa să fie unitate revelatoare în multiplicitate" (Proclus, *Elemente de teologie*, prop. 146, Editura Herald, Bucureşti, 2007, p. 133).

[18] *CCXXVIII (74)* (1956), în *op. cit.*, p. 326.

[19] *Fecioară*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p 78. „Adânc sub coaja îndârjitei humi,/ Ecou, îndată împietrit răspunde/ Conturul vag al unei alte lumi" (*Michel-Angelo*, 1948, vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 150).

[20] *CCXXII (68)* (1956), în *op. cit.*, p. 320.

„sprijin altei lumi uriaşe"[21], al *coborârii în sus*[22]. Dacă „urcam lăuntric veştedul meu şes"[23] răsfrânge în imagine antifraza ce exprimă transretoric paradoxul înălţării ascetice prin străbaterea pustiei, aceasta pentru că „răzbim din lut, urcăm scări de luceferi,/ Silim să ducem cerul mai departe", „prin lut urcăm în cerul sfânt.// Sub pajiştile de senin/ Stau lumile zămislitoare/ Din întunericul deplin./ (...)/ Şi-n seva sacră ne unim/ Cu veşnicia subterană/ Din fundul căreia suim"[24]. Sub fiecare manifestare vizibilă a frumosului în lume stă, invizibilă, figura inaparentă a frumosului născător de frumuseţe. Frumuseţea iese la vedere în cele sensibile pe care le transfigurează, ea însăşi fiinţând în corelaţie intimă cu ceea ce, opunându-i-se, apare într-o nouă lumină („Te înalţ din carne, frumuseţe pură/ (...)/ Mângâi lung tiparul formelor eterne"[25]). Dacă zeii „albi" sunt întruchipări ideale ale transparenţei supralumeşti, sălăşluind „acolo unde norii noştri n-ajung,/ Sub bolţile marelui azur fierbinte", „zei limpezi,/ Hopliţi ai

[21] *Arhimede* (1941), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 151.

[22] Chiar dacă interpretarea noastră nu are în vedere decât creaţia poetică a lui V. Voiculescu începând cu volumul *Urcuş* (1937), trebuie să amintim, măcar în trecere, poemul *Horeb lăuntric* din volumul *Destin* (1933), în care problematica dezbătută de noi este prefigurată prin conotaţiile unui pelerinaj al smereniei, căci cel care urcă „muntele de gând" al propriului Horeb pleacă în sine, se apleacă şi se închină în căutarea revelării înaltului ce transpare prin „frunzarul rugului aprins".

[23] *Vis* (1943), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 152.

[24] *Marea biruinţă*, vol. *Întrezăriri*; *Comoara* (1942), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, pp. 88, 126-127.

[25] *Te înalţ*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 107.

frumosului veşnic"[26], frumosul pe care îl insuflă în creaţii îi face pe ei înşişi cu putinţă („din frumuseţea noastră nasc îngerii din cer"), reflectarea lor în lumea sublunară proiectându-le imaginea pe fondul înaltului de jos al sufletului, în „vaste ceruri interioare"[27]. Prin urmare, a urca spre cerul sfânt e totuna cu a coborî spre cerul interior, în sufletul *frumos* care, ca răsfrângere speculară a înălţimii celeste, *duce cerul mai departe*.

Pentru ca minunea să se limpezească, să apară ca splendoare strălucitoare a frumosului, trebuie străbătute toate vălurile ce ecranează, limburile stratificate prin care se coboară până în „fără-de-fundul visului etern", în „negrul afund fără de vad"[28]. Revelarea revelatului nu apare decât pe un *fond* revelator: în obscuritate, în banalitate, în sărăcie, în pustie[29]. Coborârea în lumea pustiită, „în vipiile marii asceze"[30], este o treptată eclipsare a determinaţiilor mundane. Cel care păşeşte

[26] *Acolo unde norii* (1943), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 163.

[27] *Inscripţie pe fântâna lui Narcis* (1940), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 138.

[28] *Cupa*; *Dudul*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, pp. 69, 71.

[29] Acest revelator este însă de natură exterioară, un transcendent inaparent care îşi developează imaginea pe fondul cernit al lumii, el însuşi rămânând nerevelat în sine, impregnare apofatică a chipului a cărui quidditate este voalată sau chiar ştearsă: „Practicile religioase, cultul, fac să se contureze, să apară şi să se fixeze în conştiinţă chipul Domnului, aşa cum manipulaţiile în diverşi reactivi ajută să reiasă pe placa fotografică chipurile prinse. Astfel misterioasa impregnare rămîne pururi negativă, sau se şterge" (Vasile Voiculescu, *Confesiunea...*, în *op. cit.*, p. 403).

[30] *Floarea piscurilor* (1949), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 204.

„spre golul de dedesubt"[31], încolăcindu-se – cum spune poetul – „pe bezna ce duce-n adâncime"[32], îndeplineşte un act de expiaţie, reducţie radicală prin care ceea ce se goleşte devine golul hărăzit împlinirii, pregătit să primească darul sămânţei roditoare. „În golul pur pun limite şi-ncheg/ Volumul sacru, sâmbur de altare"[33], limitele interioare fiind tot atâtea potenţe originare ale creaţiei, „fructele luminii ce-a-nsămânţat pustia"[34]. Ceea ce deja semnifică şi se dă ca posibilitate a creşterii este încă în ascundere, nemanifestat în lumină, dar ceea ce începe să fie (posibil) creşte numai în lumina ce vine de sus, trece prin limitele interiorităţii evacuate şi se expune pe fondul astfel dezvăluit. De aceea, „în fructul tainic, încă nebănuit în muguri,/ S-amestecă tot cerul, setos de zămislire"[35]. Cerul nu e transcendentul absolut spre care se tinde; coboară el însuşi în adâncul zămislitor al lumii, răsare în imanenţa în care el rămâne inaparent în sine, transcendent oricărei apariţii în faptul-de-a-fi al exteriorităţii fenomenale. Iată de ce, în muguri, fructul e încă tainic acoperit, fiinţare *in potentia*, iar ceea ce duce la apariţie (ducând cerul mai departe) e inaparentul imaginii cerului, invizibilul care se arată în forma pe care o duce la vedere. În adâncul imaginii pulsează însăşi posibilitatea ei, inimaginabilul aprioric al originarului care nu se vede, dar se pune în arătare, creează imagine, precum „sâmburul ce-aşteaptă în

[31] *Lunaticii* (1942), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 122.
[32] *Sonata morţii*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 99.
[33] *Arhitectul*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 55.
[34] *CCX (56)* (1956), în *op. cit.*, p. 308.
[35] *CCVIII (54)* (1955), în *op. cit.*, p. 306.

veştedа păstaie"[36]. „La temelia lumii minunea doarme încă"[37], dar „neliniştiţii sâmburi" prefigurează rodul ceresc, „sacra sământă" a transcenderii care, asemeni unor „aripi [ce] aşteaptă-n ou"[38], ascunde în sine zboruri lăuntrice.[39]

Inima prin care se vede cerul

Locul de generare a frumuseţii e lumina pe care o degajă reflectarea cerului în suflet. Ea încolţeşte şi se susţine prin toate cele care – deşi ontologic inferioare – îi garantează existenţa şi menirea. Coborârea „în neagra vale-a inimii fertile", „până-n fund la sacra origină"[40], echivalează cu străbaterea – în amonte – a curgerii spre izvoare, în ritmul biunitar al inspiraţiei şi expiraţiei, laolaltă cu lumina care intră în noaptea nemanifestării şi iese în explozia frumuseţii iradiante[41]. Su-

[36] *Sonata iernii*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 98.
[37] *Mântuire*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 87.
[38] *CXCVI (42)* (1955); *Toiul primăverii*, vol. *Urcuş*, în *op. cit.*, pp. 294, 23.
[39] „Încă o asemănare: când creanga se înfiripă din arbore, ea îi poartă numele şi fiinţa. Ceea ce iese rămâne înăuntru şi ceea ce rămâne înăuntru este ceea ce iese în afară. Astfel, ramura este propria ei expresie" (Meister Eckhart, *Predica 16 a*, în *Cetăţuia din suflet. Predici germane*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 113).
[40] *Pământească*, vol. *Întrezăriri*; *Ţara* (1943), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, pp. 90, 125.
[41] Este totodată „tehnica" şi calitatea esenţială a credinţei care „e la fel cu această nesfielnică predare în puterea apelor, de cufundare şi menţinere graţie *harului unei respiraţii tainice*

flare şi răsuflare – fenomenologie pulsatorie – prin care se coboară „din alba-ntâietate", la fel cum se urcă prin „albastre zboruri peste-un noroi bătrân"[42]. Începutul e locul nedeterminării; tot ce vine la început revine într-o nouă viaţă, se dă şi se redă în veşnicia suflului divin. Sub fiecare înălţime se deschide o adâncime şi – invers – tot ce se află jos îşi are reflectarea în lumina de sus. Aşa cum „prăpăstiile tale încep chiar din mine,/ Dintru-nceput deschise-n inima mea", „prăpastie cu adânc de fericire", la fel „din fundul oarbei groape/ Eterna rădăcină spre ceruri dă lăstare"[43]. Nelocul începutului e semnul ivirii semnificabilului al cărui trup arată conturul unui *on topos* imaginal: „Eu cer/ Să urc iubirea toată, cum urci o înălţime:/ Sub orice pas să-i crească o nouă adâncime/ Şi-ntinderea-i cât lumea s-o-ncercuim cu cer"[44]. Nu numai că se urcă prin şi cu iubire, dar iubirea însăşi e urcuşul, înălţimea şi înălţarea deopotrivă. Noua adâncime *creşte* pe măsura altitudinii la care ajunge iubirea, înaltă şi adâncă totodată. Pe verticală, ea străpunge lumea de sus în jos; pe orizontală, orizontul ei e nelimitat în inelul ceresc; inima e răstignită pe crucea care uneşte cerul şi lumea: „Râvnesc o subţiime în care să mă torc,/ O stare fără trepte,

(s. n.), graţie unei inspiraţii de aer pe care-l sorbi o clipă, de sus, ca să-l duci cu tine la fund...Credinţa e un instinct de *ritm şi orientare* (s. n.) care nu se poate desşuruba în cuvinte ori cât de măestre" (Vasile Voiculescu, *Confesiunea...*, în *op. cit.*, p. 400).

[42] *Androginul*, vol. *Întrezăriri*; *CCXVII (63)* (1956), în *op. cit.*, pp. 51, 315.

[43] *Prăpastie* (1955), vol. *Clepsidra*; *Doamne* (1951), vol. *Clepsidra*; *CLXXX (26)* (1955), în *op. cit.*, pp. 234, 216, 278.

[44] *CCX (56)* (1956), în *op. cit.*, p. 308.

mai sus ca fericirea,/ O luminare-n sine mai pură ca iubirea,/ Un loc fără loc, din care să nu vreau să mă-ntorc"[45]. În acest punct de răscruce, care adânceşte şi înalţă cu supra-măsură, rodul cel mai de preţ este cel al inimii iubitoare: „Cel mai mare, limpedele rod,/ Dăruie-l acelui ce se suie/ În a foilor cerească cetăţuie/ Unde-ai prins azurul în năvod"[46]. Spre deosebire de trupul văzut ca „o cetate a timpului", a sui în „cetăţuia" cerească – „această cetăţuie în suflet", cum o numeşte Eckhart, „în care Dumnezeu este incandescent şi arzând cu întreaga sa bogăţie şi minunăţie"[47] – înseamnă a te goli de toate cele lumeşti pentru a nu lăsa decât golul inimii în calea luminii ce trece şi străluceşte. „Suişul inimii"[48] presupune nu doar exerciţiul ascetic al demundaneizării, ci şi al desensibilizării; datele perceptive nu mai înregistrează spectacolul multiform al lumii părăsite; simţurile sunt îndreptate spre un nou orizont în care tot ce se vede („lumina-naltă a marelui azur" sau „pur azur de duh"[49]) se aude („asculţi cum auie, prin goluri, toată/ Eternitatea-n scoica unei

[45] *Babel* (1954), vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, p. 233.
[46] *Imn sufletului*, vol. *Urcuş*, în *op. cit.*, p. 11.
[47] Meister Eckhart, *op. cit.*, p. 32 (*Predica 2*). „Întrucât el este Unul şi absolut simplu, el poate pătrunde în acest Un pe care îl numesc acum cetăţuia din suflet. (...) Pentru ca noi să fim o astfel de cetăţuie, în care Isus să urce şi să fie primit şi să rămână" (*ibidem*, pp. 32, 33).
[48] *În zori*, vol. *Urcuş*, în *op. cit.*, p. 17. „Graalul e-n tine.../ Munţii din harul lui urci./ E inima! tainic potir pus de mine..." (*Graalul*, 1952, vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, p. 225), „un potir de unde sug viaţa şi strâng mir" (*CLVIII, 4,* 1954, în *op. cit.*, p. 256).
[49] *CLXXI (17)* (1955); *CXCVIII (44)* (1955), în *op. cit.*, pp. 269, 296.

zile"[50]) şi se adulmecă („înalta mireasmă de azur"[51]), deschide o perspectivă extatică, scăldată în lumina frumosului originar[52]. Dacă iubirea este „o nouă lumină pentru lume", lumina – iradiind din inima în care „arde acest lăuntric soare" – transformă totul în „frumuseţe atotcotropitoare"[53], dar ceea ce luminează ca frumuseţe străluceşte de la început, ţâşnind din izvorul nesecat al unui veşnic reînceput[54].

Începutul este miezul, căci tot ce se originează în locul nedeterminat al unei apariţii redefineşte centrul de iradiere, răscrucea luminoasă în care imaginea se profilează „pe miezul frumuseţii şi-n inima luminii"[55]. Poetica fenomenologică a imaginii urmează itineranţa

[50] *Zi de octombrie*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 115.
[51] *După ploaie*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 74.
[52] „La cele două laturi de jos, pământeşti, le-aş zice dimensii pasionale – bucuria şi durerea – la care se limitează materialismul, trebuie să adăogăm o a treia, înălţimea, dimensiunea spiritualităţii...Şi transfigurându-ne să trecem în a patra dimensiune metafizică, în extaz şi sfinţenie", adică într-un spaţiu de viaţă „architecturat cu dimensiunile *adâncirii şi înălţimii* (s. n.) la infinit" (Vasile Voiculescu, *Confesiunea...*, în *op. cit.*, p. 405).
[53] *CXCI (37)* (1955), în *op. cit.*, p. 289.
[54] Soarele lăuntric este imaginea centrului suprafiinţial care atrage la sine pe toate cele ce trebuie să se schimbe pentru a avea acces la cel neschimbător, la acest „rai de neclintită nefiinţă" (*Marea biruinţă*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 88). Precum binele plotinian, „trebuie, aşadar, să rămână acelaşi, iar spre el să se întoarcă toate fiinţele, ca un cerc spre centrul din care pornesc toate razele. Şi soarele este o imagine pentru el deoarece este ca un centru pentru lumina emanată din el" (*Enn.* I, 7, 1, în Plotin, *Enneade* I-II, Editura Iri, Bucureşti, 2003, p. 205).
[55] *Inscripţie pe o frunză de viţă*, vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 143.

spre fiinţa profundă, atingând mai întâi potenţele generale ale chipului nostru dumnezeiesc, emblema scufundată a „omului interior" (*homo absconditus*), şi apoi „centrul său inefabil şi incognoscibil", nucleul ontic şi adevărata inimă de taină (*cor absconditum*)[56]. Or aici ceea ce arată lumina nu se pune în lumină, dar nici nu se ascunde în faldurile nepătrunse ale frumuseţii; frumuseţea transpare în inima luminii ca miez al unei arătări nevăzute, transparente. „Sunt pleoapa unei taine, acopăr, nu ascund"[57]; atât şi nimic mai mult, căci ceea ce se acoperă în arătare se descoperă *ca imagine*. Doar în imagine „slobodă, spre cer, înfloritoare,/ Inima mea nu mai întârzie./ Zbucneşte afară în limpezimi petale/ Să lege rod tainic, bob de poezie"[58]. Frumuseţea ce respiră în ritmul inimii creează frumuseţe, apare şi se descoperă ca limpezime. Ceea ce e astfel limpezit este un mediu de creştere, inter-mediul translucid al posibilului care rodeşte în trupul poetal al rostirii[59]. Imagine care nu spune şi arată originea, nu pune în vedere aşa cum s-ar pune un obiect învăluit în lumină. Imaginea *este* lumina; prin ea „inima vede ca la-nceputuri",

[56] Cf. André Scrima, *Antropologia apofatică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, pp. 153-157; Pavel Florenski, *Stâlpul şi Temelia Adevărului*, Editura Polirom, Iaşi, 1999, pp. 172-173.

[57] *Inscripţie pe o frunză de viţă*, vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 143.

[58] *Doamne* (1951), vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, p. 216.

[59] În cartea noastră *Înţelegerea albă. Cinci studii de hermeneutică fenomenologică*, ed. cit., pp. 179-180, am interpretat poemul *Clopotul* (1955), din vol. *Clepsidra*, drept o astfel de ivire a sensului ca trup poetal al auto-revelării Vieţii, ca logos al inimii rostitor în lucrarea Cuvântului a cărui transcendenţă urcă lăuntric.

„prin cazna lăuntricelor zboruri”[60]. Ceea ce se vede e însă un insuportabil, transparența care apasă, un văl străveziu a cărui imagine e văzută ca o „diafană povară”, „cereasca greutate”[61]. Deşi apăsătoare, greutatea e diafană, căci e a cerului ce umple imaginea inimii[62]. Inima e astfel înclinată spre puterea de atracție a înaltului, gravitează pe orbita unui centru de greutate dinafara ei. Dacă „altar al divinului este inima omului” (Sf. Bonaventura), conform acestei viziuni teocentrice, deschisă din perspectivă cardiacă, omul renunță la propria persoană imaginară pentru a se alătura imaginii divine, chipului supranatural care îi luminează tainic fața. „Căci unde este

[60] *Mai multă noapte*, vol. *Întrezăriri*; *Inscripție pe o foaie căzută* (1940), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, pp. 86, 137.

[61] Cf. *Noul vânător* şi *Privind cum cresc copiii*, vol. *Urcuş*; *Cincizeci de ani*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, pp. 18, 35, 66.

[62] Greutatea nu e aici cea care, precum la S. Weil, determină coborârea, ci o formă specială de zbor, căci – spune poetul – „căderea din înalturi e tot zbor” (*Zbor*, 1956, vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, p. 242). Există o coborâre nesupusă greutății, „o aripă la puterea a doua”: „Creația e alcătuită din mişcarea descendentă a greutății, din mişcarea ascendentă a harului şi din mişcarea descendentă a harului la puterea a doua” (Simone Weil, *Greutatea şi harul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 40). Această a treia mişcare, guvernată de har, reprezintă coborârea de sine (*decreația*) până la nimicul din care am fost creați. Eliberați de greutatea materială şi de cea imaginară, „cădem spre înalt” (*ibidem*), uşurați de tot ceea ce în noi se leapădă de noi. A coborî până la ultima limită a golului din noi înseamnă a primi darul *imponderabil* al harului la a cărui înălțime nu ajungem decât în adâncul în care ne pierdem dăruindu-ne noii lumini. Altfel spus, este uşorul greului, „uşorul a ceea ce este cu adevărat greu” (Marin Tarangul, *Intrarea în infinit sau dimensiunea Eminescu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 61).

comoara ta, acolo va fi şi inima ta" (*Matei* 6, 21). Inima con-simte acestei răpiri, resimţită ca o smulgere; este „străpungerea salvatoare a inimii", potrivit lui Hugues de Saint-Victor. Abia atunci ea străluceşte ca icoană, precum „aurul de minuni şi lumină": „un istm de frumuseţe"[63]. Atinsă de suflarea mângâietoare a increatului, „inima s-aprinde îndată cu o rază", arde în focul ce nu o mistuie, devine ea însăşi scânteie a slavei, „scânteia inimii", *synderesis* (*scintilla animae* sau *apex mentis*)[64], fiind expresia fondului increat al sufletului: „Ce inimă domnească-mi visam!/ Doamne, atinge-te de ea, să s-aprindă, ori să n-o mai am"[65]. Fondul nu e funda-

[63] *Bătrâneţe* (1951), vol. *Clepsidra*; *CCXVIII (64)* (1956), în *op. cit.*, pp. 218, 316.

[64] „Fond secret al sufletului", *abditum mentis* (Sf. Augustin) sau „culme a minţii, scânteia synderesei (*apex mentis seu synderesis scintilla*)", în termenii Sf. Bonaventura (*Itinerarium mentis in Deum*, cap. I, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, p. 11; pentru versiunea latină, p. 78). Este, potrivit lui Eckhart (*Predica 37*), o mică scânteie (*Vünkelîn*) a intelectului, „o Lumină divină, o rază şi o imagine de natură divină imprimată în suflet", care „pătrunde în Fondul simplu, în deşertul tăcut în care nicio distincţie nu şi-a aruncat vreodată privirea, (...) căci acest Fond este o tăcere simplă, nemişcată în ea însăşi, iar prin această nemişcare toate lucrurile sunt mişcate" (*Predica 48*), *apud* Alain de Libera, *La mystique rhénane. D'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Seuil, Paris, 1994, pp. 272, 252-253. Fondul acesta este un străfund, „fund de viaţă netrecut" (*Taumaturgul*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 106) prin care se trece pentru a putea urca: „Când moartea cu suflu de leu,/ Zidirea-ţi voind să înfrunte,/ Mă spulberă-n apele crunte,/ Şi-acolo, netrebnic, cad greu,/ Cad la fund.../ «Fundul sunt Eu»" (*Inscripţie pe nisip*, vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 135).

[65] *CLXXXVI (32)* (1955); *Iubirile noastre* (1953), vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, pp. 284, 227. Inima nestinsă „arde-n

mentul; el nu fundamentează nimic, întrucât nu e o determinație cauzală a vreunui orizont fenomenal și cu atât mai puțin a unuia sentimental (ceea ce ne-ar îndreptăți să vorbim despre un așa-zis „sentiment" al fondului, cum face Dufrenne)[66]; el e începutul inaparent al luminii care dă sens și pune totul în lumină, fondează însăși posibilitatea fundamentării, se fondează orientând ființarea în ființă[67]. Imaginea a ceea ce începe să semnifice nu arată altceva decât lumina acestei limpeziri; nici nu e

colțul unde te adoram" (*CCIII, 49*, 1955), „Sonetul meu e cuget și patimă,-mpietrite./ Cu inima ciocnește-l, că scapără, s-aprinde" (*CLXXIX, 25*, 1955), în *op. cit.*, pp. 301, 277.

[66] Explicând „ideea fondului ca suport al fundamentului", Mikel Dufrenne are dreptate când spune că „trebuie să săpăm mai mult, ca sub fundament să descoperim fondul", dar nu și când adaugă că „fondul nu poate fi căutat în direcția acestui cer", adică în sensul Dumnezeului creștin care nu ar putea fi fondul pentru că „se ține la distanță" (*Poeticul*, Editura Univers, București, 1971, pp. 199, 203, 204). Distanța divinității e însăși definiția transcendenței sale iar fondul – dacă nu e cerul ca atare – e *în direcția* cerului fără fund, a înălțimii care imprimă *orientarea*. „Divinitatea păstrează distanța", afirmă Lévinas (*Totalitate și Infinit. Eseu despre exterioritate*, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 264), dar, fiind o distanță instaurată de inegalabilul inepuizabil care e chiar raportul de transcendență, ea nu desparte ci unește, ca atare trebuie străbătută precum o transparență prin care se trece.

[67] În sensul acelui *Grund* invocat de Schelling drept „principiu seminal al existenței", chiar dacă el rămâne ambiguu precum posibilul însuși pentru care el este forma generatoare, „maternă"; „Grund este deci într-adevăr forța propulsivă a unei deveniri orientate spre înflorirea conștiinței" (Vladimir Jankélévitch, *L'Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 39).

de fapt o imagine propriu-zisă, căci nu prezintă în lumină chipul reflectat al frumosului nevăzut, aşa cum iubirea – „în pura-i goliciune – unica ei splendoare" – nu îmbracă „straie de imagini", ci se arată „asemenea zeiţei ieşită ideală/ Din spasmele cu spume ale eternităţii"[68]. Ea e forma de manifestare posibilă a nemanifestatului, chipul în care inaparentul trece prin lumină şi dă sens tuturor celor ce apar limpezite ca frumuseţe a lumii. Este lumina suprafirească din poemul *Taborul*[69], în care – spre deosebire de *Horeb lăuntric*, dar complementar acestuia – revelaţia nu mai e căutată, ci împlinită. Înălţarea sufletului în slavă e o întoarcere acasă („Noi, copiii Slavei, ne-nturnăm acasă"), conversiunea transfigurării („noi, schimbaţii mai presus de îngeri") în strălucirea albă a Schimbării la Faţă[70]. În acest mediu inimaginabil al ivirii imaginii, „din marmora

[68] *CCXXXVII (83)* (1958), în *op. cit.*, p. 335. Precum, la Eckhart, „Fecioara înseamnă omul desprins de toate imaginile străine de el însuşi", „fără piedica vreunei imagini" (*Predica 2*), dar transformat, format dincolo de imaginile aparenţei, *după imaginea* logos-ului creator în a cărei strălucire creaţia îşi egalează creatorul: „Tatăl rosteşte în acelaşi Cuvânt toate spiritele intelectuale şi egale aceluiaşi Cuvânt după imagine, după modul în care acesta rămâne în sine însuşi strălucind în afară" (*Predica 1*), în Meister Eckhart, *op. cit.*, pp. 25, 26, 22.

[69] Datat 1954, în V. Voiculescu, *Opera literară. Poezia*, Editura Cartex 2000, Bucureşti, 2004, p. 486.

[70] Cele două poeme corespund „cunoaşterii în cale" (*Horeb lăuntric*) şi „cunoaşterii în patrie" (*Taborul*), cea de a doua fiind termenul (eshatologic) – inimaginabil – al celei dintâi, căci „secunda se înfăptuieşte faţă către faţă, or, prima, în oglindă şi în enigmă, întrucât după condiţia căii, nu este posibilă fără de reprezentarea imaginată" (Sf. Bonaventura, *Predica „Aveţi un singur Învăţător, Hristos"*, 18, în *op. cit.*, p. 124).

în lespezi cu miezul de amiază,/ Nălucitoare piatră de sine luminează,/ Şi-n ziua împietrită frontoanele-animate/ Destăinuiesc azurul din care-au fost tăiate"[71]. Lumina transpare prin corpul care i se inter-pune, piatra devenind intervalul translucid – inaparent – al des-tăinuirii, loc de trecere prin apariţia netrecătorului[72]. Dacă „mi-e dragostea cer" şi pentru „o clipă, inima mi se făcuse cer"[73], aceasta în virtutea formei transparente a inimii strălucind în lumina frumosului care îi imprimă suflul, *ducând cerul mai departe*[74]. Diafana povară e acum izbăvire, *ritm* al suflării şi *orientare* a vederii spre orientul inaparent; ochiul care vede iubind şi ceea

[71] *Eleusis* (1942), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 157.

[72] Pentru Ioan Scotus Eriugena (în *Expositiones Super Ierarchiam Caelestem S. Dionysii*), în descendenţa cosmologiei dionisiene întemeiate pe problematica intermediarului, „orice piatră e lumină", prin lumină înţelegând (anagogic) icoana (imaginea) sau *eidos*-ul pietrei. Cf. Anca Vasiliu, *Despre diafan*, ed. cit., pp. 172-184.

[73] *CXC (36)* (1955); *Prizonierul* (1951), vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, pp. 288, 223.

[74] La Plotin, frumosul având ca materie sufletul, aceasta este inteligenţa fără imagine în sine: „Ce imagine a ei s-ar putea concepe? Căci orice imagine va fi din ceva inferior. Ar trebui însă ca imaginea să provină din inteligenţă, de aceea ea nu va fi cunoscută prin imagine, ci (...) pornind de la inteligenţa purificată în noi, sau, eventual, pornind de la zei" (*Enn.* V, 8, 3, în Plotin, *Enneade* III-V, Editura Iri, Bucureşti, 2005, pp. 601, 603). Or în natura zeilor plotinieni, precum în imaginea purificată a inimii din poezia lui Voiculescu, „totul este cer", „totul în acel cer este ceresc (...) căci toate sunt transparente şi nimic nu este nici întunecat, nici opac, ci fiecare îi este în interiorul său vizibil celuilalt şi toate sunt, căci sunt lumină vizibilă luminii" (*ibidem*, V, 8, 3-4, în *op. cit.*, p. 603).

ce el vede în iubire ard împreună „de-acelaşi foc ceresc”[75], răsfrânt în inima prin care se vede cerul.

În numele iubirii: căderea în forma de sus

Sonetul *CLXX (16)*[76] este o chintesenţă a acestor teme, loc hermeneutic prin excelenţă al unui exemplar *multum in parvo*. Cuvântul întemeietor – *logos* al Începutului absolut (cf. *Ioan* 1, 1) – rosteşte creaţia în numele veşniciei pe care o sădeşte în cele încă netocmite, rostire originară ce luminează mărturisitor venirea în lume: „Sămânţa nemuririi, iubite, e cuvântul,/ Eternul se ascunde sub coaja unei clipe”. Cuvântul care dă lumină vieţii luminează în întunericul ce nu îl cuprinde; el se dă ca ascuns luminător al tuturor celor create. Cum se poate însă ca ceva ascuns să lumineze şi să rostească în lumină pe cele pe care le întemeiază tocmai prin această pro-punere originară? „Ca-n oul ce păstrează un zbor înalt de-aripe,/ Pân’ce-i soseşte timpul în slăvi să-şi ia avântul”. Imaginea ţâşneşte odată cu posibilul semnificabil al venirii în lume. În lumea poemului, ceea ce se spune se arată totodată, apare ca imagine ieşită din ascunsul inaparent. Zborul înalt de aripi nu e consecinţa teleologică a unui act cauzal; el e *păstrat* ca posibilitate pură, pre-existentă actului ca atare, în disponibilitatea deschiderii şi a creaţiei. Sosirea timpului se află cu netimpul eternităţii într-un raport de

[75] *CXCVIII (44)* (1955), în *op. cit.*, p. 296.
[76] Datat joi, 20 ianuarie 1955, vol. *Ultimele sonete...*, în *op. cit.*, p. 268.

coincludere ontologică. A ne întreba când şi de unde soseşte timpul ar însemna să rămânem în cuprinsul închis al logicii nefertile. Timpul kairotic soseşte din chiar interiorul păstrării a ceea ce e însămânţat, din eternitatea nezborului care – în clipa ce va veni şi care deja este – pune creaţia în început. Cuvântul, ca sămânţă a nemuririi, nu e creator decât în actul prin care ceea ce este păstrat ca potenţă a vieţii veşnice iese la lumină, soseşte cu lumina pentru a da slavă celor create în numele lui: „A fost de-ajuns un nume, al tău, sol dezrobirii,/ S-au spart şi veac şi lume; ţinut prizonier/ A izbucnit din ţăndări, viu, vulturul iubirii,/ Cu ghearele-i de aur să ne răpească-n cer". Numele nu denumeşte, nu semnifică nimic din afara lui; totuşi, rostindu-se, creează din nimicul lumii decreate. Faptul său de a apărea aboleşte faptul de a fi, fiinţa lumii neluminate. *Această* lume trebuie decreată, spartă şi eliberată; numele de-numeşte lumea, o privează de pseudonimul sub care se ascunde, o deschide din interior *în numele* iubirii. A iubi lumea înseamnă a deconstrui coordonatele suficienţei sale, limitele acelui deja-dat în care ea se opreşte fără a se putea înnoi. Iubirea eclipsează lumea pre-dată pentru a-i da un nou început; raptul extatic e o smulgere, neaşteptata perspectivă ce ne descoperă cerul.

Perspectivă inversă, căci zborul înalt al vulturului iubirii e un zbor lăuntric; cerul e pus în suflet, ca izvor nesecat de frumuseţe[77], aşa cum timpul soseşte

[77] Ca „cea mai lăuntrică izvorâre". Acolo „irumpe în Dumnezeu o voinţă care aparţine şi ea sufletului" (Meister Eckhart, *Predica 5 b*, în *op. cit.*, p. 53). Izvorâre care implică dubla mişcare de coborâre-înălţare, căci „nimeni nu s-a suit la cer, decât Cel care a coborât din cer" (*Ioan*, 3, 13).

încolţind din sămânţa nemuririi, ascunsă „sub coaja unei clipe": „Cine ne puse-n suflet aceste magici chei?/ Egali în frumuseţe şi-n genii de o seamă,/ Am descuiat tărâmul eternelor idei". Cheia se află la purtător – am zice –, în sufletul frumos care, asemănându-se cu frumosul etern, cunoaşte frumosul, creează frumuseţe[78]. Este forma re-cunoscătoare a Formelor, în care se re-formează veşnic „tărâmul eternelor idei"[79]. Dacă, pe de o parte, creaţia înseamnă închidere, intrare a cuvântului în forma determinată a fiinţei, pe de altă parte, cuvântul creator numeşte o continuă deschidere, dinamica unei perpetue redeschideri a formelor temporale din perspectiva celor eterne. Ceea ce se dă se redă la nesfârşit, însă acest dar fără sfârşit este mereu cel dintâi, întâiul nedeterminat, adică *începutul*: „Supremelor matriţe redaţi, care ne cheamă/ Din formele căderii, la pura-ntâietate,/ Să ne topim în alba, zeiasca voluptate...". Imaginea nu face decât să „redea" chemarea modelului; ceea ce ea dă de văzut nu se dă spre revedere, ci redă forma nevăzutului pe care e chemată să o aducă la vedere. Imaginea apare şi ia forma chemării înseşi în care modelul se arată pentru a se pune în perspectiva unei necurmate rechemări.

[78] Căci „sufletul n-ar putea vedea frumosul, dacă nu a devenit el însuşi frumos. Să devină, deci, mai întâi orice suflet asemănător zeului şi frumos orice suflet, dacă are de gând să contemple pe zeu şi frumosul" (*Enn.* I, 6, 9, în Plotin, *Enneade*, I-II, Editura Iri, Bucureşti, 2003, p. 201).

[79] „Formele acestea subzistă în sânul firii în calitate de prototipuri (*paradeigmata*), pe când lucrurile celelalte vin să li se asemene, luând chipul şi înfăţişarea lor, iar această participare a altor lucruri la forme nu este nimic altceva decât faptul de a lua asemuire de la ele" (Platon, *Parmenide*, 132 d).

„Formele căderii" nu sunt prin urmare imaginile de-formate, figurile desfigurate ale unei diferențe de nerecunoscut. Căderea în formă – şi nu în inform – este rechemarea de sine a modelului care se autorevelează în şi prin imagine; ea cuprinde în sine posibilul ridicării la formă, „la pura-ntâietate" a in-diferenței. Aici imaginea nu e altceva decât forma în care cuvântul se reformează şi se vede, înalță creația la cer, se rosteşte în puritatea începutului în care toate se topesc. Frumusețea se redă mereu sieşi, în „alba zeiasca voluptate"; ea cade în imaginea de sus a cuvântului începător, în albul din care totul vine şi se arată.

Dimitrie Stelaru. Reversul dezvăluit

La o vedere fugară, poemul *Mări în sus* de Dimitrie Stelaru[1] aduce în prim plan imagini dislocate, cu greu subîntinse de un sens unificator. Scena poetică e populată de apariții fulgurante care nu par să semnifice decât impulsurile nehotărâte ale unei subiectivități amorfe, pulsiunile unei conştiinţe dezidentificate, fără hotar ontic: „Cineva umblă în zid – îi aud paşii grei de fiară/ Inima bate departe, mohorâtă, lunară". Ce indice de realitate putem afla aici? Şi apoi: sunt aceste imagini produse de o conştiinţă creatoare, reflectând o interioritate suficientă în propria-i imanență, sau vin dinafară, drept reflexe întipărite în pasta conştiinţei care le filtrează în materie poetică? Nu e zidul tocmai limita unei subiectivități închise în sine, care se zbate să-şi depăşească limitarea şi să iasă în lumea realității nevăzute? Aici ceea ce se vede e ascuns în adâncul neluminat al conştiinţei creatoare; ce nu se vede e ceea ce transgresează conştiinţa, neconştientizat întrucât necreat, neajuns la lumina creației. Poemul exprimă în întregul său procesul paradoxal prin care imaginile caută să arate ascunderea însăşi, căci ceea ce ele dau de văzut nu se spune şi nu semnifică decât în lumea creată, dar aceasta se

[1] Vol. *Ora fantastică* (1944), în Dimitrie Stelaru, *Coloane*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 421.

dă ca *deschidere*, ca rezonanță culeasă de un auz ori ca formă vizibilă prinsă în vedere. Dacă cineva umblă în zid iar pașii săi sunt auziți, această zbatere la limită e departe de inimă, nu bate în același ritm, nu e decât vibrația imperceptibilei încrețiri a peliculei ce desparte conștiința de lume.

Stofa poemului e urzită din astfel de pliuri ale imaginilor care evocă pulsiuni infrareale, zvâcniri ale inaparentului în căutarea unei forme: „Liberatoare poezie, târâtă de pământ,/ Un călăreț ciopleşte neliniști obosite/ Pe uriașii arbori de foc, păduri de cer –/ Un demon vânt, înflorat, metalic,/ Cu mâini de sunete, bolnav rostogolite". Ar fi inutil să depliem acest relief și să căutăm la suprafața netedă un sens. Poezia (se) eliberează tocmai în relieful accidentat al imaginilor juxtapuse, în tectonica vălurită, măcinată, a unei dinamici. Arborii de foc, pădurile de cer, vântul demonic, mâinile de sunet sunt toate protofenomene, imagini *în formare*, scântei desprinse din magma incandescentă a informului. Efervescența imaginală se dovedește însă rodnică; clocotul mistuitor din adâncuri se încheagă în lumina sensului. Magma poetică nu se răcește, nu împietrește, ci irumpe fluidă, împinsă de extraordinara presiune acumulată, răzbate în afară: „Și-n zidul de granit cu lancea transparentă/ Deschide o răscruce". Ceea ce răzbate e răscrucea unei transparențe, imaginea inaparentului care se deschide, creează deschiderea, dar ceea ce se arată nu e decât răscrucea, urmele răvășite, întretăite ale prezenței, adică imaginea unei absențe în care

totul e încă *posibil*: „armura / De bronz învie cetatea nordică; / Poate un Odin, un corb, împărății”[2].

Breşa creată nu are alt rol decât cel de a înfăţişa inaparentul într-o manifestare vizibilă dotată cu sens. Semnificabilul e însă doar posibilul unei in-formări. Mai mult *pre*facere decât facere, din perspectiva inversă a unui ochi care îşi deschide unghiul de vedere în interior: „Amăgit munte, mări în sus,/ Când pietre adormite pe prunduri,/ Albastre în năluca soarelui,/ Pur, te mânjesc”. Transparenţa transpersează, dar e totodată traversată, străpunsă de vederea străbătătoare[3]. O oglindă

[2] „Totuşi dacă s-ar putea dezvălui enigma, am recunoaşte în ea odiseea spiritului care, minunat iluzionat, fuge de el însuși căutându-se pe sine; căci prin lumea simţurilor nu se vede decât aşa cum se întrezăreşte sensul printre cuvinte, ori printr-o ceaţă semitransparentă lumea fanteziei, spre care tindem. Fiecare tablou măreț apare ca şi cum s-ar ridica invizibilul perete despărţitor dintre lumea reală şi cea ideală şi el nu e decât deschiderea prin care se profilează complet acele făpturi şi ţinuturi din lumea imaginară, care licăresc doar imperfect prin lumea reală” (F. W. J. Schelling, *Sistemul idealismului transcendental*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, pp. 307-308).

[3] În acest sens vorbeşte Marin Tarangul despre actul stră-bătător al privirii care *creează* poeticul, despre „dreptul natural al privirii şi privilegiul poeziei atunci când se recunoaşte ca o *faptă cuvântătoare a privirii*”: „cuvântul, ca inteligenţă numitoare, este mai redus decât substanţa vizionară pe care văzul o poate stră-bate. (...) Şi chiar dacă auzul participă la actul străbaterii, el nu o face sub semnul cuvântului vorbit, ci al unei *întinderi* spaţiale de auzit, adică înăuntrul privirii: numai privirea poate fi *cuprinzătoare* pentru că orice cuprins este în fond *o întindere a privirii*”. De aceea, „întinderea de substanţă a poeziei depăşeşte întinderea desemnată prin cuvânt: adică poeticul se arată ca fiind mai amplu decât puterea logosului”

a trecerii în care, pentru a fi văzute, imaginile răstoarnă inaparentul, îl desfăşoară în chipul invers al manifestării[4]. Nu surprinde, în acest peisaj mişcat, faptul că muntele reconfigurează pe verticală mările, adâncul acestora fiind răsfrânt ascensional, astfel încât muntele devine însuşi orizontul de vizibilitate al invizibilului marin, imagine a inaparentului care se vede, apare doar în figura întoarsă a transparenței, precum pietrele adormite pe prunduri care ajung să strălucească în albastrul de sus al luminii soarelui. Dar transparența oferă totodată transvizibilul care poartă vederea dincolo. Tot ce se vede se spune, desfăşoară harta poemului care se face sub ochi, se rosteşte la vedere: „eflorescent/ Coboară din ochi, din buze/ Lanțul nebănuit al poemului". Nebănuită nu e facerea din imaginile trecerii prin transparență, ci unitatea nesperată a poemului care abia acum e vizibilă, din înaltul mărilor întoarse pe dos, încrețite în munți. Viziune de survol, a *reversului dezvăluit*, lanțul poemului trece prin imaginile ce păreau dislocate, legându-le pe toate în dezlănțuirea imprevizibilă a creației[5].

(*Intrarea în infinit sau dimensiunea Eminescu*, ed. cit., pp. 65, 67, 69).

4 Aşa cum explică Platon formarea imaginilor în oglinzi: „focul chipului văzut se contopeşte, pe suprafața netedă şi strălucitoare, cu focul privirii", astfel încât „părțile oglinditului şi cele ale celui oglindit vin în contact invers", „lumina privirii, contopindu-se cu cea cu care se contopeşte, cade invers", oglinda făcând ca „totul să apară cu capul în jos, reflectând partea de jos a privirii în sus şi pe cea de sus în jos" (*Timaios*, 46 a-c).

5 Aspect care dă seama totodată, potrivit lui Kant, nu numai de „posibilitatea părților (în conformitate cu structura şi înlănțuirea lor) ca fiind dependentă de întreg, (...) astfel încât reprezentarea întregului să conțină cauza posibilității formei sale

Ce se vede de la altitudinea acestei cote de orizont? Răscrucea se limpezeşte, posibilul se cerne şi se condensează pe calea unui sens unic, aşa cum ni se arată în *Poezia*[6]: „Coboară spre văile albe ale lunii/ Dintre brazii tulburi ai munţilor/ Şi nu vorbi". Sensul tuturor sensurilor e drumul care coboară din înaltul viziunii, din adâncul răsfrânt în sus spre „văile albe ale lunii", topos imaculat, neparazitat de nicio apariţie, al posibilului în stare pură. Spaţiul tăcerii absolute, dinainte de cuvânt, este imaginea translucidă în care totul se topeşte şi revine la sine, în premanifestarea începutului neînceput: „E atât de înaltă lumina/ Că toate cuvintele se topesc în ea". Nimic nu începe să se rostească, deşi în nimicul rostirii se zbate deja cuvântul topit în lumina dintâi. Nu e capătul de tăcere al rostirii, nerostitul în care cuvântul amuţeşte în faţa celor văzute şi înţelese; cele care se topesc în lumină sunt cuvintele discursului obişnuit, rostitul sărăcit de sensuri, epuizat în lipsa Sensului. Ele nu spun nimic – şi nici nu au *ce* spune – acolo unde încă nu există vreun obiect al spunerii, o manifestare semnificantă pe care să o transpună în limbaj. Dimpotrivă, lumina e o zonă rarefiată a necuvântului şi totuşi o ţesătură prin care se întrevede ceva, se „povesteşte"

şi a înlănţuirii părţilor care depind de aceasta" (*Critica facultăţii de judecare*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 303), dar – chiar prin *înlănţuirea* imaginilor în întregul poemului – de posibilitatea fiecărei părţi (imagini) de a fi determinată doar împreună cu întregul, de a avea la bază întregul şi de a-l *produce* în întregul său. Adică de a se integra organic în „lanţul" poemului, căci doar în unitatea acestei forme ele se pot forma şi *dezlănţui*.

[6] Vol. *Mare incognitum* (1967), în Dimitrie Stelaru, *op. cit.*, p. 173.

despre sunetul neînțeles al adâncului, un zvon al pre-venirii ce răzbate fremătător: „Nicio durere nu vine din sus –/ Numai arborii jucând în argintul lunii/ Povestesc despre cei din adânc./ Și cine înțelege sunetul lor?" Din sus, doar tăcerea luminii se revarsă; „argintul lunii" nu e încă imaginea, ci conturul gol, primitor și prevenitor al venirii.

Ceva vine, își previne venirea, se arată în alb și în argint, nevestit de cuvânt: „Trece prin crengi,/ Din stelele izvoarelor lunecă spre ochi –/ Nici vântul nu l-a întâlnit,/ Nici fiarele însetate de sânge – ". Ceva vine de sus, din răscrucea înaltă a adâncului răsfrânt, coboară în lumea evacuată, își începe drumul spre rostire. Mare *incognitum*, lunecă spre ochi, dar nu e văzut; invizibil al vizibilului, se strecoară precuvântând. „Stelele izvoarelor" îl arată deja în chipul transparent pe care se întrepătrund înaltul și adâncul, chip al luminii cu care începe orice cuvânt. E poate una dintre cele mai sugestive întruchipări ale inaparentului. Căci în poem nimic nu apare în manifestarea vizibilă a imaginii. Nu vedem decât conturul mișcător, șerpuitor al unui drum care e și al nostru. Poemul asta face: ne pune pe drumul propriei iviri; trecem împreună cu el prin lumina în care el ia cuvântul, începe abia cu noi, în inima în care începutul se poate spune: „Dar în inima ta a intrat/ Un călător al drumurilor înalte". Călătorul drumurilor înalte – poezia Naturii ce naște poemul[7] – vine de

[7] „Perspectiva pe care filosoful și-o creează în mod artificial asupra naturii este pentru artă perspectiva originară și naturală. Ceea ce numim natură este un poem închis într-o tainică și mirabilă scriere". Dar „natura nu este pentru artist mai mult decât este pentru filosof, anume doar lumea ideală care apare

departe, dar nu din trecut sau din nevăzutul nelocuit, ci *de altundeva*, din imprevizibilul miraculos al neînceputului, al posibilului pe care nu îl vedem, dar care se arată în chiar naşterea şi desfăşurarea poemului: marea imagine sau pro-misiunea creaţiei.

prin limitări permanente ori doar reflexul imperfect al unei lumi ce nu există în afara lui, ci în el" (F. W. J. Schelling, *op. cit.*, pp. 307, 308).

Nichita Stănescu. Patru ipostaze ale luminii care taie vederea

Cum se reflectă imaginea interioară (poetală) în imaginea (poetică) ce apare la suprafaţa textului şi, mai ales, care este procedeul prin care ea însăşi reflectă substratul inaparent, definindu-se ca reflectant al reflectatului? Am văzut că prin ceea ce reflectă, imaginea este semnificativă totodată, adică nu doar arată, ci şi înseamnă ceea ce arată, semnifică prin cuvântul în care se arată. Imaginea luminează vederea, dă de văzut, dar – în acelaşi timp – ea este luminată, se conturează ca proiecţie a unui conţinut de sens pe care îl pune în vedere. Vom întâlni în continuare câteva ipostaze ale luminii ce „taie" vederea, vibraţii luminiscente ale fondului care, precum o apariţie ce taie respiraţia, susţin întregul vizibil, saturându-l insuportabil. Sar în ochi atât de orbitor încât taie stofa vizibilului. Inaparentă în sine, lumina e starea care subîntinde ceea ce se poate vedea şi înţelege, *hypostasis* a posibilităţii imaginii. În câteva din poemele lui Nichita Stănescu (atât în cele timpurii, cât şi în cele târzii) actul ipostazierii se developează revelator, ca fundament al manifestării poetice. Dacă, aşa cum precizează Jung, „ipostaza semnifică faptul că există dedesubt ceva care *este* material şi pe care se sprijină altceva", atunci „a face o ipostază

înseamnă a inventa un subiect care e suspendat în aer, fără bază; dar se presupune că are una şi că el este real". Cu alte cuvinte, „există ceva dedesubt care îl face să stea în picioare"[1]. Ce stă sub imagine ipostaziindu-se în aşa măsură încât taie vederea, întretaie înțelegerea cu sensul acestei donații orbitoare?

Când poetul spune: „În mine e un ochi/ înlăuntrul meu", „El e în mine./ Nu se vede"[2], nu numai că are intuiția inaparentului, dar vede din perspectiva a ceva ce se manifestă în vizibil, face vizibilul cu putință fără ca el însuşi să fie văzut. Căci dacă nu se vede, cine totuşi îl vede, fiind astfel în măsură să spună că nu se vede? Spunem despre un obiect că nu e vizibil, dar o facem ştiind că el există, doar că nu poate fi văzut. Deşi nu e văzut, dă semn că este, face imagine nu pentru ochiul de carne ci pentru ochiul interior deschis în lumina altui orizont[3]. *Ceea ce* apare e invizibil; numai apariția ca

[1] C. G. Jung, „Commentaires sur la Kundalini Yoga", în *Carl Gustav Jung*, L'Herne, Paris, 1991, pp. 229, 230.

[2] *Vedere în acțiune*, vol. *În dulcele stil clasic* (1970), în Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, vol. II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, pp. 7, 8.

[3] E vorba de ochiul contemplației (*oculus mentis* sau *cordis*), potrivit lui Hugues de Saint-Victor: „El (sufletul) primise un ochi pentru a vedea lumea şi ceea ce era în ea: era ochiul trupului. Primise un alt ochi pentru a se vedea pe sine însuşi şi tot ceea ce era înlăuntrul său: ochiul rațiunii. Mai primise încă un ochi pentru a-L vedea înlăuntrul său pe Dumnezeu şi ceea ce este în Dumnezeu: ochiul contemplației" (*De sacramentis christianae fidei*, I, X, 2, PL 176, col. 329 c-d). Prin urmare, adaugă teologul victorin, ochiul sufletesc – diferit de *oculus carnis*, ochiul trupesc ce trebuie închis – e *oculus mentis*, ochiul contemplației sau al inimii, „interior față de ochiul trupului şi

atare dă imaginea, posibilitatea vederii şi a rostirii: „începuse să răsară/ soarele, invizibilul soare.// Cuvintele ni se aprinseră/ cu flacără înceată şi înaltă”[4]. Ceea ce răsare nu aduce decât apariţia unei donaţii anonime, fără să dezvăluie ceea ce apare, precum începutul unei arătări în sine, al unei esenţe care se învăluie în propria dezvăluire: „spală-mi ochiul/ şi întoarce-mă cu faţa/ spre invizibilul răsărit din lucruri”[5]. Imaginea e ca şi suspendată în vizibil, din moment ce esenţa lucrurilor apare ca invizibil. Ce e de văzut – cu ochiul spălat, cu faţa întoarsă – dacă ceva răsare în nevăzut? Dar în nevăzut apare totuşi ceva, se arată ca şi cum n-ar fi, ceva ce *este* în modul purei posibilităţi de fiinţare. O ipostază care se deschide *sub* nivelul privirii, acolo unde „dintr-o dată/ s-ar deschide un ochi, –/ te miri cine ştie unde”[6]. Un ochi deschis care nu are ce să vadă, un ochi fără vedere, nu orb ci orbit, răsfrânt în interior, în perspectiva invizibilului răsărit din lucruri? Dar „nu ochiul trebuie deschis,/ ci vederea”[7], orizontul inaparent al unui peisaj răsturnat pe care nu ochiul îl vede, ci o vedere care nu porneşte din ochi, nu se deschide decât în adâncul luminii înseşi[8]: „Cad din lumina moale/ reci

exterior faţă de ochiul lui Dumnezeu” („Despre cuvântul lui Dumnezeu”, IV, 2, în *Meditaţii spirituale*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 63).

4 *Invizibilul soare*, vol. *În dulcele stil clasic*, în *op. cit.*, p. 9.

5 *Rugăciunea*, vol. *Măreţia frigului* (1972), în Nichita Stănescu, *op. cit.*, p. 85.

6 *Starea cântecului*, vol. *Măreţia frigului*, în *op. cit.*, p. 115.

7 *Anatomia, fiziologia şi spiritul*, vol. *Epica Magna* (1978), în Nichita Stănescu, *op. cit.*, p. 132.

8 Căci ochii „nu sunt altceva decât doi magneţi care atrag priveliştile spre ei. Ochii nu sunt capabili să emită din ei înşişi

frunze încă o dată/ când pe o altă mare/ pluteşte o fregată", „O mare suspendată/ pluteşte ca un nour/ cad peşti de sus ca ploaia,/ doamne, / înaintează o mare suspendată..."[9]. Un interspaţiu, un peisaj – sau un pasaj – între oglinzi, imaginea pare în suspensie; ea urcă la înălțimea arătării purtată de o lumină nevăzută. Iar ceea ce se pune în vedere taie vederea, o despică revelator, o inter-zice în imaginea scufundată, ținută în vedere atât timp cât lumina o sus-ține, în suspensia interioară a unui invizibil răsărit: „Atâta lumină îți taie vederea/ până când îți pui geana/ pe o rază de soare!.../ Dar are aceasta vreun înțeles?"[10] Are vreun sens această imagine pe care lumina o profilează ca semn arătător al unui inaparent de nearătat?

Pulsațiile fondului luminos se află într-un raport de inversă proporționalitate cu lumina exteriorității mundane, aşa cum ni se înfăţişează în poemul *Înserare de toamnă*[11]. Declinul luminii înclină atât peisajul cuprins de umbrele înserării, cât şi starea lăuntrică a eului, redus la conturul fără substanță al unei apariții în bernă: „Înconjurat de suflete globulare/ pe sub ampli copaci fără frunze,/ mă lăsam înfrigurat de toamnă/ sau alb pe clişeul negru al lacului/ ziua trecea prin mine mult mai iute". În acest tablou dezertat de lumină, sufletele globulare par să fie singurele încă vii, conştiinţe pure, descărnate de orice urmă a existenței sensibile. Intuiţia nu

privelişti" (Nichita Stănescu, *Respirări*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1982, p. 156).

[9] *Marină*, vol. *Măreţia frigului*, în *op. cit.*, pp. 84, 85.

[10] *Spre semn*, vol. *Măreţia frigului*, în *op. cit.*, p. 117.

[11] Vol. *Necuvintele* (1969), în Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, vol. I, ed. cit., pp. 374-375.

surprinde aici decât imaginea epurată a unei suspensii sau, altfel spus, epura unei fiinţări încă posibile, abia răzbătătoare prin deriva pustiirii şi a absenţei. Cât despre „alb pe clişeul negru al lacului”, contrar aparenţelor, nu e imaginea-clişeu a unei antinomii facile, ci expresia developării imaginii interioare în camera obscură a exteriorităţii. Cu cât exteriorul se voalează mai intens, cu atât – prin contrast – interiorul se arată mai pur, iese la vedere în modul său propriu de a fi. Să fie un simplu fenomen optic, de vreme ce ziua trece mai iute *prin* acest spaţiu golit? Trece spre dispariţie prin pustiul netrecător, prin transparenţa plină a ceea ce rămâne, rezistă trecerii, subzistă chiar în măsura în care toate se petrec fără urmă. Nu e sufletul singurul care are propria lumină, cel care, fără să primească lumina din afară, luminează de la sine, *prin* sine? „O, voi suflete călduroase, o voi suflete/ cu lumină proprie!/ Era o lovire de raze, între voi şi amurg/ cu clinchete alunecând mereu din prezent/ şi rătăcind în jurul pământului”. Ipostază care pune în lumină imaginea inaparentului însuşi; ea se proiectează pe ecranul diafan al unei evacuări. Două lumini vin în atingere, lovindu-şi razele, cea care răsare din interior, vine din suflet şi ridică imaginea la vedere, şi cea eclipsată a exteriorului, lumina lumii în care nu se mai vede nimic. Lumină agonică pe scena agonală a unui joc fenomenologic: „Era o bătălie fără răniţi, fără cadavre,/ prelungită până târziu, până când umbra lungă/ a lucrurilor/ devenea mult mai adevărată decât lucrurile”. Un război al luminilor, o încleştare suavă reluată cu fiecare înserare de toamnă, în care lumina nevăzută pune în vedere umbra lucrurilor mai adevărată decât lucrurile. Dar a vedea umbra unui lucru nu înseamnă a asista la

un spectacol al luminii, pus în scenă de ceea ce, neumbră fiind, arată tocmai ce trebuie văzut? Umbra lucrurilor este imaginea adevărului lor, mai reală decât lucrul în sine, căci de fapt ea nu se arată decât în lumina pe care lucrul nu o are de la sine. Tot ce luminează acum şi se aşterne în umbra lucrurilor nu le umbreşte, ci le ipostaziază revelator în imaginea unui răsărit invizibil.

În poemul *Cântec*[12] procesul acesta continuă la un alt nivel, conform unui scenariu mai eliptic însă. Nu umbra lăsată de lucrurile luminate din interior ne întâmpină acum, ci uitarea pe care o implică eclipsarea eului: „M-a uitat Dumnezeu, gândindu-mă,/ până când gândul/ mi-a devenit trup". A fi uitat înseamnă a fi neluminat, a nu mai fi în lumina gândului cuiva. Dar aici suprema uitare – cea divină – e părăsirea absolută, ca şi cum natura omenească ar fi lăsată să-şi ispăşească singură, fără putinţă de mântuire, păcatul existenţei lumeşti[13]. Uitarea însă e gândul însuşi, paradoxala conlucrare dintre ceea ce nu mai e în prezentul percepţiei imediate şi un cogitabil care, imprezentabil fiind, doar aşa este: gândit în absenţă, în inteligibilul sensibil al unei prezenţe. Dacă gândul acesta devine trup, aceasta pentru că el trebuie să se manifeste în formă vizibilă, într-un obiect fenomenal. Trupul gândului nu e o imagine, ci chiar *imaginea* vie a semnificabilului, precum vizibilul în care se revelează invizibilul[14]: „M-au uitat

[12] Vol. *Necuvintele*, în Nichita Stănescu, *op. cit.*, pp. 377-378.

[13] În înfricoşătoarea singurătate a părăsirii: „Eli, Eli, lama sabahtani" (*Marcu* 15, 34).

[14] Precum gândirea în imagini, în care cuvântul nu e rostit şi înţeles decât în actul prin care el e imaginat: „Stadiul poetic este atins numai în momentul în care cuvântul poate fi imaginat,

frunzele/ adumbrindu-mă/ până când nevăzutul/ mi-a devenit văzut". Atât gândirea, cât şi umbrirea sunt procese în desfăşurare; deşi uitarea vine din orizonturi opuse, însemnând o dublă reducţie din partea inteligibilului („m-a uitat Dumnezeu") şi a sensibilului („m-au uitat frunzele"), acţiunea ei e complementară, conducând la o sensibilizare a eului, care primeşte un trup, respectiv a divinului, care devine vizibil. Când sensibilul e pus în paranteză, inteligibilul se sensibilizează, apare *în locul* părăsit de lume. În ambele cazuri uitarea se absolutizează, se goleşte de propriu-i obiect, *până când* dispariţia acestuia dobândeşte forma unei stranii apariţii: trupul văzut ieşit la lumină din noaptea uitării de lume. Şi în această din urmă ipostază, a fi umbrit înseamnă a nu fi văzut, a ieşi din raza vizuală a celor ce se află în orizont mundan: un eu atât de umbrit încât devine anonim, inevident, şters din registrul lumii. Or, tocmai pe treapta cea mai de jos a acestei eclipsări nevăzutul devine văzut. De vreme ce nimic din apariţiile lumii nu mai poate fi văzut, nevăzutul iese din ascundere, se face vizibil pe fundalul întunecat al faptului-de-a-nu-mai-fi care defineşte până-acum-vizibilul. A sta în acest interval, între uitare şi amintire, gând şi trup, umbră a nevăzutului şi văzut înseamnă a fi *între timp*, în pasajul incert al lui *ca şi cum*: „Stau ca şi cum cineva/ ar trebui să-şi aducă aminte de mine/ şi-ntre timp, ros de aer şi nins/ mi se stinge lumina-n oricine". E deja ieşire din uitare dar încă neamintire, iar lumina se stinge în oricine ca o flacără în absenţa aerului. Dar *cineva* nu e

se confundă cu însăşi imaginaţia" (Nichita Stănescu, *Respirări*, ed. cit., p. 166).

oricine; cineva e pe cale să apară, stă să vină – ca şi cum ar fi şi venit – pentru a-l ridica pe oricine la demnitatea prezenţei. Şi-apoi, cum să nu se stingă lumina în oricine dacă oricum nu e nimic de văzut decât imaginea îndepărtată a unui cineva care iese din nevăzut, aduce cu sine lumina?

Eclipsarea eului care o însoţeşte pe cea a lumii declanşează subtilul proces prin care dispariţia exteriorităţii sensibile, aparente, implică actul complementar al apariţiei sensibile a inteligibilului, fenomenalizarea sa în chiar forma părăsită de imaginea obiectului empiric. Dar sensibilul nu dispare decât în datele sale exterior contingente; el e încărcat cu o nouă semnificaţie, diafanizat până la dispariţie pentru a putea fi reînvestit cu o valoare care abia acum îl pune cu adevărat în vedere. Vederea nu se opreşte la limita de netrecut a obiectualităţii, nu e prinsă în densitatea „formală" a unei realităţi care i se supune şi i se opune totodată. Ea trece prin obiectul devenit transparent pentru a vedea altceva; o sublimare ori o apoteoză a sensibilului, aşa cum ne e dat să întrezărim în *Semn 7*[15]: „Cum te uiţi la o eclipsă de soare/ printr-un geam afumat,/ tot astfel se uită prin mine/ ochiul din spatele meu, opal/ spre ochiul fix din orizont, oval/ coborând din deal spre o vale/ urcând o vale spre un deal". Precum tot ce apare în faptul de a fi al lumii, eul e doar mediul de trecere a vederii; dacă ochiul din spate (al cui? al eului ieşit din sine care se vede din afară şi prin sine? al altuia, al cuiva care aduce lumina?) se uită „prin mine" spre ochiul fix din orizont,

[15] Vol. *Noduri şi semne* (1982), în Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, ed. cit., vol. II, p. 250.

înseamnă că cei doi ochi, dispuşi simetric pe faţa poemului, deschid împreună perspectiva unei ingenioase imagini. Imaginea se iveşte în chiar distanţa dintre ochi, în centrul căreia se află geamul afumat al eului prin care se vede. De unde vine lumina care face cu putinţă vederea, dacă nu dintr-un orizont îndepărtat, dinspre soarele eclipsat, dar atât de orbitor încât, pentru a putea vedea ce e de văzut, e nevoie nu de vederea ochiului liber să vadă prin transparenţa dezvăluitoare, ci de o vedere voalată de transparenţă, pusă în situaţia vederii? Ce înseamnă în acest context un geam afumat, transparenţă „afumată"? Un intermediar al vederii, apariţie translucidă prin intermediul căreia ochiul poate să vadă. Un văl al transparenţei protectoare, eclipsată ea însăşi de donaţia suprasaturantă a luminii. Aici lumina nu trece decât prin acest mediu de trecere, *prin imaginea* eului care vede doar ceea ce transpare prin el, dincolo de el. Ipostaza imaginii este de fapt o ex-stază, căci ceea ce stă sub ea şi o susţine la nivelul vederii este totodată dincolo de ea, în afara ei. Ea se face vizibilă dinspre orizontul ochiului fix care o creează, developându-se în ochiul extaziat care o priveşte „din spate", în ochiul contemplaţiei – cum spune Hugues de Saint-Victor –, interior faţă de ochiul trupesc şi exterior faţă de ochiul „solar" al divinului. Ceea ce priveşte este privit, naşte privirea; lumina ne priveşte în măsura în care ea *face* privirea. Chiasm care cuprinde – în acelaşi mănunchi de raze – atât lumina care „coboară din deal spre o vale", procesiunea în orizontul „opal" al lumii fenomenale, cât şi lumina „urcând o vale spre deal", conversiunea spre orizontul „oval" al soarelui orbitor. Imaginea nu e mai mult, dar nici mai puţin, decât răscrucea luminii, forma

voalată în care vederea e întretăiată, figura clar-obscură prin care se vede strălucirea inaparentului.

O ultimă ipostază a luminii ce taie vederea, şi desăvârşirea celor anterioare, se configurează în *Nod 32*[16]: „Mai stau o înserare,/ ca să văd,/ umbră din umbră cum se lasă,/ cum al luminii văzătoare, dur prăpăd/ devine de din ce în ce mai moale,/ cum se lungeşte umbra după pomi,/ cum omul după om se prelungeşte,/ cum zidul dimineţii lent se năruieşte,/ şi cum lumina stelelor răsare,/ pe o cu totul altă înserare". Cel care *stă* în vedere primeşte imaginea celor care se aşază în vedere, căci ele se pun în vedere doar în măsura în care ochiul stă să vadă, se deschide în calea celor care stau să vină, se pun în starea vizibilului. Ce stă în vedere stă sub imagine, ca ipostază care o pune în lumină; aici – înserarea, eclipsarea luminii lumii şi o concomitentă revărsare a unei alte lumini[17]. Dacă „lumina văzătoare", cea care pune în lumină şi dă de văzut, devine din ce în ce mai moale, destrămând chiar orizontul vizibilului, ea proiectează în schimb umbra lucrurilor, acel adevăr *al imaginii* care nu dă lucrul ca atare, ci lumina în care el se mişcă în perspectiva vederii. Or, tocmai mişcarea aceasta stă în vedere, stă sub imaginea pe care o arată. Atât dispariţia cât şi apariţia sunt acte,

[16] Vol. *Noduri şi semne*, în *op. cit.*, pp. 263-264.

[17] Diferenţa de vizibilitate a celor două stări constă într-o diferenţă de frecvenţă, nu de esenţă, „precum în cazul paletelor unei elice care sunt întru totul vizibile când se învârt încet, dar care dispar învârtindu-se mai repede"; în rest, „faptul că umbra creşte proporţional cu lumina este o regulă psihologică" (C. G. Jung, *L'Âme et le Soi. Renaissance et individuation*, Albin Michel, Paris, 1990, pp. 222, 229).

mişcări in-formale; ele creează formele mişcătoare ale unei stări, căci a sta de pildă să vezi „umbră din umbră cum se lasă" sau „cum se lungeşte umbra după pomi" înseamnă a sta în mişcare, a fi în starea unei continue *pre*-faceri, în stare să vezi trans-formările pe care le imaginează lumina văzătoare. Cuvintele aproape că sunt de prisos, căci ceea ce se vede nu se rosteşte; se vede prin cuvântul de-rostit, destituit din ființa sa discursivă. A rosti „cum omul după om se prelungeşte,/ cum zidul dimineții lent se năruieşte" nu aduce la înțelegere decât semnele imediat vizibile ale unor imagini care nu se susțin prin sine, nu ajung să se arate în lumina semnificabilului care le subîntinde. Ele se pun însă în lumina unui substrat indicibil, a unei ipostaze inaparente; lumină nevăzută, dar iradiind în imagine, în acea prelungire a umbrei care nu umbreşte ci dă măsura luminii. Lumina creează umbra, la fel cum lumina unui om „se arată" în umbra pe care o lasă, la fel cum zidul unei dimineți dispare în umbră pentru a lăsa să se vadă „cum lumina stelelor răsare,/ pe o cu totul altă înserare". Ceea ce apare în miezul eclipsării e lumina unui alt orizont. Nu despre o nouă înserare e vorba, înscrisă în succesiunea fazelor temporale, ci despre *cealaltă* înserare, o înserare *alta* decât cea care întunecă vederea. Ce se vede acum răsare precum lumina neînserată a unei veşnice vederi, sare în ochi, în ochiul care stă să vadă. Ochi care nu mai poat fi închis, stă deschis în lumina imaginii.

Sorin Mărculescu. Dubla intuiție și definirea prin precursorat

Poate intuiția să înainteze până dincolo de începutul care se dă rostirii? Să cuprindă cu înțelegerea ei fulgerătoare donația inaparentă a unui neînceput, semnul arătător al semnificabilului care se pre-dă? Într-un studiu despre Dámaso Alonso, Sorin Mărculescu își mărturisește fără înconjur adeziunea pentru ceea ce el numește definirea prin precursorat. Cităm întregul pasaj, elocvent prin fervoarea pledoariei: „Să ne mulțumim a ne defini doar starea de înaintare către ceva ca semn a ceva, să fim proiecția și previziunea noastră într-un înainte de ceva, într-un către ceva, să fim măcar fuga binecuvântată în plasa umbrei noastre mânate uneori atât de puternic de marea flacără din spate, încât amenință să se desprindă de noi, să-și autonomizeze precursoratul, să ne scape de sub control, ridicându-se din praful umil prin care se târa și ne prevestea, împinsă de vântul solar ce ne arde umerii, ne umflă părul și ne împinge într-un înainte de noi și într-un înainte al nostru întru care oricum ne va preceda, ea, partea neștiută și umilă din noi, tăcerea noastră, umbra noastră, imponderabilă ca o suflare, neînsemnată ca o zdreanță de muselină lesne purtată de vântul luminii și după care, da, abia *după* care, *suntem* provizoratul definirii noastre prin precursorat. Și-atunci să ne fie destul că suntem *pre-*, că ne putem

anticipa pe noi înşine şi drumul către teritoriile necunoscute prin premergerea unui semn umbros de lumină"[1]. Se observă că starea prin care se defineşte precursoratul este una în mişcare, înaintarea către ceva care ne premerge; nu o întoarcere într-un trecut fantasmatic căci nerecuperabil, față de care suntem mereu *după*, nici înaintarea oarbă către ceva care încă nu este, spre viitorul unui *înainte* neanticipabil, ci un demers prospectiv prin care avem acces la o realitate ce ne este contemporană: un *înainte* care vine de departe, dar nu din spațiul nedefinibil al unei depărtări ori din adâncurile insondabile ale timpului. Este imemorialul pe care îl purtăm în noi, ca semn arătător al unui sălaş lăuntric, al părții neştiute din noi. Într-un fel suntem *după* ceea ce ne defineşte în miezul intimității noastre, dar nu suntem decât ca urmare a acestui semn care – abia el – ne anticipează, ne arată drumul către teritoriile necunoscute care sunt întotdeauna *înaintea* noastră. Un semn umbros de lumină, aşadar, cel care străpunge întunericul şi ne cheamă *pre*vestindu-ne. Cum putem avea *pre*viziunea acestei străluciri dacă nu prin *intuiția* care ne deschide calea către miezul unui poem, acolo unde ne descoperim propria lumină? „Doar intuiția – spune Alonso –, doar săgețile şuierătoare trec peste ziduri şi ajung în sălaşul lăuntric. Acolo domneşte lumina"[2]. Înainte de a fi cucerit strategic, prin convocarea unui întreg arsenal al metodelor interpretative, poemul e închis în sine, cetate inexpugnabilă care nu se lasă des-

[1] *Dámaso Alonso: Drum către sălaşul interior*, în Sorin Mărculescu, *Semne de carte*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988, pp. 11-43 (pagini din care vom cita în continuare).

[2] *Apud* Sorin Mărculescu, *op. cit.*, p. 16.

chisă decât de înțelegerea albă a intuiției. Intuiția nu luminează interstițiile poemului, mai degrabă sesisează locul unde ceva luminează, luminişul în jurul căruia se constituie poemul. A ne lăsa călăuziți de „lumina unei intuiții prealabile" înseamnă a ne asuma un „salt orb" în necunoscut, cu riscul de a-l face greşit, ignorând semnul previziunii. Adevărata intuiție, cea fără greş, e „oarbă", căci nu vede şi nu primeşte decât ceea ce i se dă, prevedere sau precomprehensiune a ceea ce semnifică luminând, iradiind dintr-un miez incandescent[3]. Nu e totuşi precomprehensiunea în înțelesul ei clasic de orizont proiectiv, de anticipare a desăvârşirii sau de aşteptare a sensului (raport cu adevărul sensului vizat). Intuiția e „pre"-comprehensivă doar în virtutea absolutei sale gratuități, fără presupoziție, neanticipativă în sens intențional, fără proiect sau expectanță cu privire la ceea ce îi e dat să înțeleagă: datul originar al semnificabilului întrupat imaginal[4].

[3] „Există două tulpini ale cunoaşterii omeneşti care provin poate dintr-o rădăcină comună, dar necunoscută nouă, anume sensibilitatea şi intelectul: prin cea dintâi obiectele ne sunt *date*, iar prin cel de-al doilea ele sunt *gândite*" (Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1969, p. 61). „Chiar orbită – comentează Jean-Luc Marion – intuiția rămâne donatoare (...). Intuiția fără concept, deşi încă oarbă, totuşi deja dă materie unui obiect; (...). În regatul fenomenului, nu conceptul este rege, ci intuiția: căci, înainte de şi pentru a vedea un obiect, trebuie mai întâi să i se dea apariție; chiar dacă nu vede ceea ce dă, intuiția dispune singură de privilegiul de a da" („Fenomenul saturat", în Jean-Louis Chrétien, Michel Henry, Jean-Luc Marion, Paul Ricœur, *Fenomenologie şi teologie*, Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 95).

[4] Intuiția „nu se exercită în mod originar, fără nicio presupoziție, decât întrucât furnizează date originare", dându-se în

Interpretarea însăşi s-ar dovedi aproximativă, neînţelegătoare, dacă – prin recursul exclusiv la tehnicile de cercetare a operei poetice – ar restrânge tot mai mult „centrul fierbinte accesibil numai intuiţiei". Pentru D. Alonso – subliniază S. Mărculescu – „intuiţia se dovedeşte a fi pur şi simplu o formă de cunoaştere globală, empatetică, nemijlocită, care presupune însă neapărat un vast fond aperceptiv şi de sensibilitate", adică semnul infailibil al unei vocaţii, poetice sau critice. „Opera literară e privită ca punct central într-un flux care porneşte din «intuiţia expresivă» a creatorului şi se actualizează prin «intuiţia impresivă» a cititorului. Opera presupune aceste două intuiţii şi nu se desăvârşeşte fără punerea în legătură a acestor doi poli. S-ar putea spune chiar că opera nu începe să existe decât din clipa în care trezeşte intuiţia cititorului". *Intuiţia expresivă* sau creativă şi *intuiţia impresivă* sau receptivă nu se disting decât în afara operei, căci ele sunt operante, fiecare în parte, în domeniul singularităţii ce le defineşte, ca doi versanţi care nu se întâlnesc, dar alcătuiesc laolaltă întregul unui munte. Opera este câmpul hermeneutic în care întâlnirea lor, niciodată absolută, este totuşi posibilă, ca o intrare împreună în experienţa de limbaj a fiinţei poemului. Doar la nivelul acestui limbaj, ceea ce ori cel care se prezintă semnifică în prezenţa imaginii; aici însă „semnificaţia sau expresia se desparte astfel de orice dat intuitiv, tocmai pentru că a semnifica nu înseamnă a da. Semnificaţia nu e o esenţă ideală sau o relaţie expusă intuiţiei intelectuale, precum sen-

mod originar (Jean-Luc Marion, *Fiind dat. O fenomenologie a donaţiei*, Editura Deisis, Sibiu, 2003, p. 302).

zaţia expusă ochiului"; de aceea discursul „este producţie de sens", or „sensul nu intră într-o intuiţie"[5]. Pe de o parte, în cuvintele lui Alonso, intuiţia ne oferă accesul „către un punct care, în sufletul cititorului, este ca o proiecţie a unei clipe corespunzătoare din sufletul creatorului. O revelaţie, o modificare mai mult sau mai puţin similară cu aceea trăită de noi cu prilejul lecturii a determinat şi în sufletul poetului o intuiţie selectivă a elementelor expresive la care a recurs". Este calea pe care o arată relaţiile dintre elementele semnificante şi cele semnificate şi care duce „spre momentul auroral în care o lume vagă, de gânduri, emoţii, reminiscenţe, aflată în sufletul poetului, s-a închegat ori s-a plăsmuit într-o făptură strălucitoare, exactă: poemul"[6]. Pe de altă parte, însă, în această accepţiune, „poemul e gata creat. Şi acum, virtualitatea lui constă în putinţa de a produce în cititor o comoţie printre elementele profunde ale conştiinţei egală sau similară cu cea care a constituit punctul de pornire al creaţiei"[7].

Ce este acest *punct* de plecare al creaţiei care reverberează – fluxionează – într-un punct echivalent aflat în sufletul cititorului? Să fie vorba de acel „punct de inserţie" în spiritul artistului, de care vorbeşte Schleiermacher sau, înţeles în sens pouletian, ca origine definitorie ori trezire la sine a conştiinţei intenţionale? Mai degrabă – şi mai mult – un punct originar ca centru înspre care opera (şi nu autorul) tinde, „singurul unde se va putea împlini, în căutarea căruia ea se

[5] Emmanuel Lévinas, *Totalitate şi Infinit. Eseu despre exterioritate*, Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 49.
[6] *Apud* Sorin Mărculescu, *op. cit.*, p. 40.
[7] *Ibidem*, p. 25.

realizează şi care, odată atins, o face imposibilă", căci „opera se nimiceşte dacă ajunge la punctul ei originar", fiind „pusă la încercare de propria-i imposibilitate"[8]. Ceea ce Blanchot numeşte „punct de plecare" către originea şi incertitudinea operei este punctul profund obscur către care tinde privirea orfică, „apropierea de acel punct unde nimic nu începe", unde opera este netematizabilă ca orizont al semnificării, un inevident transcendent oricărei teme, înaintea oricărei interpretări. Un punct ideal al adâncimii, „un spaţiu unde nimic nu are încă propriu-zis un sens, către care totuşi ceea ce are sens se întoarce ca înspre originea sa"[9]. Şi atunci intuiţia impresivă nu va întâlni intuiţia expresivă decât în locul unui punct mereu mişcător, în contratimpul unei experienţe a diferenţei. Nu identitate vom întâlni aici, confuzie de planuri, ci o „fuziune a orizonturilor" (H.-G. Gadamer), o „pre-mergere în posibilitate" (M. Heidegger), confruntare cu inexprimabilul pre-începutului care nu este doar al operei ci şi al nostru[10]. Aici, în acest punct

[8] Maurice Blanchot, *Spaţiul literar*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, pp. 66, 69.

[9] *Ibidem*, p. 127.

[10] „Atunci când interpretul depăşeşte ceea ce este nedumeritor într-un text şi îl ajută astfel pe cititor să înţeleagă textul, propria sa retragere nu înseamnă dispariţie în sens negativ, ci intervenţia sa în comunicare în aşa fel încât tensiunea dintre orizontul textului şi orizontul cititorului să fie anulată – ceea ce eu am numit *contopirea orizonturilor*. Orizonturile separate, ca şi punctele de vedere diferite, se dizolvă unele în altele. Înţelegerea unui text tinde, de aceea, să îl câştige pe cititor pentru ceea ce spune textul, care tocmai prin aceasta dispare el însuşi" (Hans-Georg Gadamer, „Text şi interpretare", în *Adevăr şi metodă*, Editura Teora, Bucureşti, 2001, p. 611). Totuşi,

central, obiectul poemului este şi obiectul lecturii, facultatea „poetică" fiind o calitate obligatorie şi actului de a înţelege: „Obiectul poemului – spune Alonso – nu poate fi expresia realităţii imediate şi superficiale, ci a realităţii iluminate de claritatea plină de fervoare a Poeziei: realitate profundă, ascunsă îndeobşte în viaţă, neintuibilă decât prin intermediul facultăţii poetice şi inexprimabilă"[11]. Profunzimea se disimulează în chiar semnificaţiile şi imaginile prin care ea apare, dar pentru a putea vorbi de apariţie trebuie ca ceva să iasă din ascunsul inaparent, să dea de văzut şi de înţeles, să ia cuvântul aşa cum ar lua lumină. De aceea, „situarea în obiectul însuşi printr-un efort al intuiţiei"[12] înseamnă coborâre în lumea poemului până în ne-locul unui semnificabil inaparent, care abia începe să se in-formeze, să-şi creeze semnificantul pe măsura perspectivei pe care urmează să o deschidă. „Într-o asemenea perspectivă – remarcă S. Mărculescu –, marginalizările de circumstanţă nu mai contează. Sălaşul interior al operei, al faptei, e pretutindeni, ca şi centrul pascalian". Un centru ubicuu, pulsând difuz în carnea poemului, până în ultima nervură a imaginilor. Acum singurul lucru care contează este apariţia acestei interiorităţi, straturile de

adaugă Moshe Idel – interacţiunea cu textul „nu se rezumă numai la fuziunea orizonturilor, în sens gadamerian, sau la înţelegerea de sine a cititorului, cum s-ar exprima Ricœur (...). Interpretarea trebuie înţeleasă mai mult ca o întrepătrundere decât ca o fuziune" (*Perfecţiuni care absorb. Cabala şi interpretare*, Editura Polirom, Iaşi, 2004, p. 38).

[11] *Apud* Sorin Mărculescu, *op. cit.*, p. 24.

[12] Henri Bergson, *Gândirea şi mişcarea*, Editura Polirom, Iaşi, 1995, p. 195.

sens prin care răzbate rostirea originară, imaginea pre-începutului care luminează mereu *înainte.*

În lumina pre-vederii

Locul întâlnirii intuiției cu făptura strălucitoare a inaparentului nu deschide orizontul înțelegerii; se dă ca autodonație a sensului în ipostaza pre-începutului posibil, așa cum ne este dat în *Eon spre sâmbure*[13]: „te voi întâlni în ultima/ răsfrângere-n sine a golului/ acolo unde solzii timpului/ se dizolvă-n fântâni". Dacă întâlnirea este cu adevărat o între-vedere, aceasta în dublul său sens: pe de o parte, reciproca oglindire – co-prezență reflectată – a ceea ce prevestește semnificarea într-un semn de prezență și preînțelegerea saturată intuitiv; pe de altă parte, situarea intuiției într-un *înainte* de vedere îi dezvăluie locul privilegiat al revelatului, *între* inaparentul sensului nemanifestat și posibilul unei întrupări imaginale. Loc deschis și totuși gol, al răsfrângerii în sine a golului care nu are ce arăta decât vacuitatea plăsmuirii, sensul invers al dizolvării. Dar ce sens poate avea această frângere pe dos, răsfrângerea unui gol care se arată drept ultimul posibil? Și apoi, ceea ce se întoarce astfel și creează locul întâlnirii nu arată ceva în chiar miezul golului răsfrânt, acolo unde solzii timpului se dizolvă-n fântâni? Imaginea aceasta, apărută din gol, e forma pe care o ia ceea ce nu poate să apară decât autorevelându-se într-un *altul* propriu, pe care îl

[13] Vol. *Locul sâmburelui* (1973), în Sorin Mărculescu, *Carte singură*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 171.

generează din sine: arătarea unui semn plin a cărui perspectivă aduce în înţelegere posibilul unei relaţionări. Într-adevăr, semnificatul conţinutului spiritual este inteligibil doar în forma internă a semnificantului prin care apare, în imaginea în care el se in-formează[14]. Putem „vedea" cum solzii timpului se dizolvă-n fântâni? Altfel spus, ne dă fenomenologia doar apariţia ca atare, fără hermeneutica prin care, în chiar vizibilul apariţiei, să înţelegem ceea ce apare?[15] Dar ar avea vreun rost să înţelegem timpul întâlnirii într-un gol răsfrânt, cu preţul dizolvării întâlnirii înseşi? Un răstimp al neînceputului al cărui conţinut e gol, atunci „când nu ştiu dar fulgeră/ totul şi feţele tale/ se aprind de înc-o lumină/ mai veche". Nu ştim ce vedem, dar fulgeră totul[16]. Inteligibilul nu suferă aici nicio amputare; semnificatul

[14] Într-o „reţea în mişcare de suprasemnificanţi relaţionali", astfel încât, plăsmuirea odată încheiată, „Semnificatul s-ar întrupa în văzduhul vital turnat între zidurile isprăvite. Semnului i s-ar da astfel şansa de a respira" (Sorin Mărculescu, „În loc de prefaţă" la *Fluviul întâmplător*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 6).

[15] „Pe de o parte, hermeneutica se construieşte pe baza fenomenologiei şi păstrează astfel lucrul de care totuşi se îndepărtează: *fenomenologia rămâne presupoziţia de nedepăşit a hermeneuticii*. Pe de altă parte, fenomenologia însăşi nu se poate constitui fără o *presupoziţie hermeneutică*" (Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 36).

[16] Necunoaştere revelatoare („ce multe tărâmuri nu te cunosc/ ce multe ape nu te scaldă"), întrucât ea înseamnă o smulgere din cunoaşterea exterioară, o descojire şi o golire treptată a straturilor realului, până la ceea ce se dă ca de sine cunoaştere „a miezului din gol" (*Alegerea sâmburelui*, în Sorin Mărculescu, *Carte singură*, ed. cit., p. 172).

nu e diminuat în preeminența sensibilului. Nu e destul că fulgeră totul, că fețele imaginii se aprind şi luminează? Căci nimic nu fulgeră prin sine; totul străfulgeră în golul răsfrânt, într-o lumină mai veche decât golul. Încă o lumină – alta – peste cea pe care o arată imaginea; străluminată, aceasta nu dă numai de văzut, ci şi de înțeles în lumina care o premerge. Dar ceea ce apare se pune în vedere ca neînceput al vederii, ca pre-vedere în lumina care vine înaintea imaginii. Pentru ca ea să vină – în chiar veşnica ei prevenire –, timpul trebuie să se dizolve, să-şi curme curgerea în fântânile în care el e nevăzut, stătător în sine. Se înfăşoară în *ultima* răsfrângere a golului, acolo unde ne întâmpină „o abdicare cețoasă/ a monadelor şi-o pace contrasă". Ultim în care se desfăşoară lumina dintâi, căci în timpul contras, retras în nemanifestare, ceea ce apare şi apariția ca atare arată sălaşul atemporal al miezului inaparent, locul sâmburelui[17]: „tot mai aproape de tine tu altul/ sub comuna coajă-a nopții-n micşorare". Apropierea de acest loc e o înaintare către pretimpul identității originare, în vechimea altui nivel de realitate în care *tu* şi *altul* coexistă în in-diferență. Aici posibilul e încă – dintotdeauna – acelaşi care *pre*supune deja alteritatea. Altul nu e posibil decât în timp, în temporalitatea manifestării; el e însă *posibilul* atât timp cât stă

[17] Posibilul se contractă în punctul de plecare în care totul se resoarbe înainte de a începe: „mâinile/ şi trupul ți se topesc/ în neînceperea ta", „în frasinul nerăsărit/ al arcului tău:/ focul cât pumnul" (*Imnul 46*, în Sorin Mărculescu, *Fluviul întâmplător*, ed. cit., p. 11). Nu de o regresie spre neființă e vorba, ci de o înaintare intuitivă în arcuirea pe care se înscrie „săgeata luminii" ce își precede ținta.

în netimp, ca acelaşi-altul care se prevesteşte ca altul-acelaşi. Imaginea fiinţează în posibilul ivirii sale, apare şi semnifică înainte de a fi. Dar în ceea ce apare şi semnifică, a fi se pre-dă, precum timpul în pre-curgerea sa nevăzută sau miezul ce iradiază în carnea fructului[18]. Este locul vechii lumini, răzbătătoare prin timp şi prin noaptea înţelegerii, imaginea stră-lucitoare a poemului nesfârşit, neînceput.

[18] Ca „o lamură spre sâmbur înnoptată" (*Creşterea sărbătorilor*, VI, în Sorin Mărculescu, *Carte singură*, ed. cit., p. 160).

Ştefan Aug. Doinaş. Despre real ca distanţă a imaginii

Reducţia revelatoare

Putem vorbi de *realul* imaginii? Nu se pune oare în faţa noastră contradicţia – şi paradoxul – prin care, stipulând realitatea unei lumi imaginale, suntem constrânşi să ne confruntăm cu ceea ce s-a numit irealul sau pre-realul unei întruchipări încă nerealizate *de facto*? Şi atunci, dacă imaginea poetală nu e realizată ca prezenţă semnificantă ci se dă doar ca potenţă a fiinţării, în ce constă realul pe care ea are ambiţia să-l propună? Referindu-se la observaţia lui M. Dufrenne potrivit căruia realismul rămâne o tentaţie permanentă, atât pentru artist, cât şi pentru spectator, deşi niciunul nu ajunge la expresia sa veritabilă decât cu condiţia să nu-l caute, Ştefan Aug. Doinaş apreciază că „analiza concretă a textelor poetice ne demonstrează, dimpotrivă, că realul se află, în mod fericit, şi la începutul şi la sfârşitul procesului creator, şi că ceea ce se prezintă, la o primă vedere, ca o abatere de la real, în textura poeziei lirice, nu este de fapt decât un anume *tratament* la care e supus realul"[1]. Pe de o parte, aşadar, realul ca deziderat

[1] Ştefan Aug. Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 5.

neîmplinit, raportul invizibil cu o existenţă pe care nici autorul nici cititorul se pare că nu sunt dispuşi să o abandoneze cu totul în experienţa estetică; pe de altă parte, realul dintotdeauna prezent, imanent – subtextual – nu ca referent al exteriorităţii empirice, ci ca substrat al sensului transpus. Dar Dufrenne remarcă de fapt acelaşi lucru atunci când afirmă că „nu există adevăr decât în descoperirea unui sens care iluminează şi transfigurează realul, şi prin aptitudinea unei subiectivităţi de a sesiza acest sens"[2]. Realul nu e subzistent şi existent prin sine, cu alte cuvinte nu are natura unei existenţe fără a fi totodată adevărat, iluminat de un sens care îl impune ca valoare ontologică incontestabilă. Nu doar că realul conţine acest sens iluminator, dar e luminat şi transfigurat de el, iar ceea ce trebuie sesizat – intuit şi înţeles – este tocmai semnificabilul care face realul posibil, un *a priori* al prezenţei care conferă un sens, căci „realul este întotdeauna un *deja acolo*, deopotrivă opac şi debordant"[3]. La nivelul trăitului, al experierii existenţiale, corporale, non-sensul însuşi al realului este un sens. „Ca atare, însă, realul nu are încă aspect de lume. (...) Realul apare ca rezervă inepuizabilă a datului, dar pentru că nu are nimic în rezervă; e o materie inepuizabilă de semnificaţii, dar pentru că nu are nicio semnificaţie. (...) Nu există lume decât pentru cel ce descoperă şi extrage din real o anumită semnificaţie"[4]. Realul posibil este donaţia inepuizabilă a unui sens care nu constituie încă o lume, nu instituie coordo-

[2] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, vol. II, p. 228.

[3] *Ibidem*.

[4] *Ibidem*.

natele „lizibile”, descifrabile ale unei texturi organice. Eterogenitate a posibilului, apriorism al unui sens neactualizat în semnificații. Real nerealizat ca atare, donație virtuală care nu are nimic de dat, doar de luminat. „Lumina unui posibil? Da, şi anume în înțelesul că posibilul iluminează întrucât anticipează (...). Realul e trăit ca un câmp de posibilități. Mai mult încă: el apare prin posibilitățile pure care sunt *a priori*-urile”[5]. Realul imaginii (prin extensie: al trupului poetal ca prefigurare a corpului poetic) formează o lume atipică, lumea estetică a unui câmp de posibilități care nu sunt ireale în raport cu datele existenței concrete; „ele nu sunt rudele sărace ale realului, un aspect nesigur de care realul ar dispune în mod suveran, ci sensul care iluminează realul schițând în el o lume”[6]. În poem lumea in-actuală iluminează realul din interior, nu prin faptul că pune în ceea ce deja există o altă lumină venită din afară, ca un plus de vizibilitate care s-ar adăuga realului şi i-ar conferi o coloratură estetică; ceea ce se vede ieşind la lumină e pus în lumina unui sens aprioric, al realului însuşi, care nu luminează însă decât în lumea poemului, ca orizont cufundat în latență, în aşteptarea ochiului înțelegător în care să se deschidă. Ca lume estetică, poemul luminează posibilul realului; aici posibilul însuşi luminează şi se oferă ca *distanță* instaurată de un *nu-încă* al trupului poetal, din care se va ivi corpul poetic propriu-zis. E chiar distanța care ne îngăduie să vedem, suspensia unei retrageri care creează spațiul vederii, lumina unei *imagini a posibilului*: „Lumina este evenimentul unei

[5] *Ibidem*, p. 229.
[6] *Ibidem*.

suspensii, al unei *époché* (...) care defineşte eul, puterea sa de recul la infinit şi în ceea ce-l priveşte”[7]. Nu numai că realul are aici un sens, dar el are şi o expunere şi o expresie, o imagine vizibilă. Abia acum este el *văzut* în adevăratul sens.

Distanţă care, făcând posibilă extensia unui spaţiu paradoxal în chiar corpul rostirii[8], se deschide nu pentru a fi depăşită ci străbătută până la capăt, adică până în non-spaţiul în care se resoarbe. Cu cât e străbătută mai intens – cu cât ea însăşi se traversează mai adânc – cu atât devine mai transparentă, se reduce până la ultima reducţie, radicală, a negării de sine. În acest punct final, lumina posibilului se stinge, pentru a aprinde – în corpul poetic – sensul *viu* al realului transfigurat. „Marea problemă a poeziei – spune Ştefan Aug. Doinaş – constă în necesitatea ca limbajul, saturat şi borţos de real, să şi nască – în expresia specifică a textului – o realitate *vie* de ordin artistic”, „un spaţiu virtual între semnificant şi semnificat”[9]. Dacă realul apare *prin* posibilităţile pure ale unor *a priori* semnificabile, el deschide spaţiul virtual al unui ascuns, fiinţarea de interval a inaparentului care se întrevede în lumina acestei deschideri. Iar ceea ce se aduce la vedere sunt „ordinea şi datele unei noi lumi văzută prin interstiţiile lumii reale”, „un azur insuportabil întrezărit prin ochiurile cerului comun”, „ca un alt univers, care, fără a ruina

[7] Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris, 1973, p. 79.

[8] „Cuvântul trebuie să devină un spaţiu capabil să adăpostească cohabitarea paradoxală a *vechiului* lucru cu *noul* său sens” (Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, p. 7).

[9] *Ibidem*, pp. 7, 82.

țesătura celui existent, i se suprapune, ca o epură impalpabilă, palpitând prin interstițiile lui”[10]. Deşi am vorbi mai curând de un substrat şi nu de o suprapunere, cert este că realul lumii obiective nu e înlăturat, ci deschis până în adâncul din care el arată o altă imagine a putinței sale de a fi. „Conținutul unei asemenea imagini nu mai este echivalent cu conținutul obiectului real”, căci în poem luminează acum tâlcurile inepuizabile, cele în care universalul e întors „la izvoarele sale incandescente: la particularul concret”[11]. Aspect care scoate în evidență două probleme. În primul rând, pentru ca imaginea să ajungă la reflectarea realului, luminându-l în miezul purei sale posibilități de a fi, realul obiectiv – obiectul real – este raportat la un subiect creator care îi defenomenalizează manifestarea. Ceea ce apare în lume – inclusiv în cea a cuvântului rostit – voalează înțelesul, ține esența captivă în ascunderea aparenței. „Carnea vegetală a cuvântului maschează sâmburele de fildeş”, la fel cum apariția mundană propune o imagine care arată, dar nu luminează. Trebuie „cojit” fenomenul, „pentru a explora drumul spre tâlcuri”[12]. Însă ceea ce sensul luminează este, pe de o parte, lumea pre-formală a posibilului pur, înaintea oricărei autorealizări fenomenale. Sens nemanifestat decât în originarul absolutei sale nedeterminări. Pe de altă parte, drumul într-acolo răspunde unei chemări, se aşterne în sensul luminii pe care o propagă miezul incandescent al

[10] Ştefan Aug. Doinaş, *Lampa lui Diogene*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, pp. 7, 113. „Acolo unde toate palpită vag în pura lor indeterminare” (*ibidem*, p. 26).

[11] *Ibidem*, p. 11.

[12] *Ibidem*, p. 15.

realului. De aceea punctul de sosire, cel al izvorului în care se resorb toate înţelesurile, este deopotrivă un punct de plecare din care ele se revarsă ca tot atâtea posibilităţi de fiinţare. Ceea ce se vede prin interstiţiile realului dă de văzut, se lasă văzut aşa cum semnifică înainte de a fi: drept o situaţie poetică sau – mai degrabă – o stare poetală la limita fragilă ce desparte însăşi putinţa ca ceva să semnifice şi semnificarea ca atare. Astfel încât, în al doilea rând, ceea ce luminează prin această breşă deschisă în miezul realului este o *imagine-replică*, „o replică la real"[13]. Imaginea poetică, poemul, opera de artă în ansamblul său sunt replici ale realului (reîntâlnim problema imaginii antitipice, a imaginii-replică – *Gegenbild* – în postularea sa schellingiană): pentru poet, „realul e un simplu pretext de plecare, de unde – în continuare – el se simte chemat să ne ofere *viziunea* sa proprie", care e „*replică* la această realitate, adică un nou univers cu existenţă pur artistică, în verb, un univers care dublează şi minează universul înconjurător"[14]. În şi prin imagine, realul îşi dă propria replică, răspunsul la chemarea pe care o resimte în adâncul său. Ceea ce îl cheamă nu e altceva decât posibilul unei semnificări care îl reaşază în datele sale genuine, date care suferă o semnificativă mutaţie de orizont, o redimensionare

[13] *Ibidem*, p. 12.

[14] *Ibidem*, p. 171. Ştefan Aug. Doinaş revine adesea la implicaţiile acestui concept. Astfel, metafora se impune „ca o replică faţă de real, ca o altă geometrie – posibilă datorită virtuţilor creatoare ale imaginaţiei" (*Poezie şi modă poetică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 88); „Opera nu face decât să se autodefinească, să se afirme pe sine ca *replică* la real" (*Orfeu şi tentaţia realului*, ed. cit., p. 74).

datorită căreia noua lume nu numai se arată a fi altfel cu putinţă, dar se rosteşte în sensul noii perspective, în lumina transparenţei.

Reducerea realului la substrat este procedeul fenomenologic ce vizează formele organice, pentru a afla dedesubt „o stofă materială anorganică, omogenă şi informă"[15]. Imaginaţia asociativă transcende datul real, situându-l într-un plan de maximă libertate, acolo unde forma e de-formată până la epura strălucitoare a informului. Aici opera de artă încă nu există, dar e deja prefigurată în chiar apariţia preformală a unui sens care *începe*, dă de văzut o închegare incipientă, o zămislire abia posibilă. De aceea „unul din blazoanele de noblețe ale liricii moderne e tocmai această transcendere a realității obiective, pentru a închega, din imagini fragmentare ale realului, o supra-realitate în care elementele lumii exterioare, ca şi structura lor nu se mai află în poziția firească", imaginea „se eliberează de orice servitute față de real", imaginația coagulând un „flux de imagini tinzând spre viziune"[16]. Imaginea aceasta nu mai e reprezentativă a unui referent pe care îl face vizibil prin reflectare directă; desprinsă de obiecticitatea lumii exterioare, ea e liberă până la transparență, liberă să arate „sâmburele misterios, ireductibil, al realului", adică inefabilul, inexprimabilul, indicibilul, cu un cuvânt: necunoscutul. Dar realul astfel intuit în esența sa inaparentă nu apare decât odată cu poemul, în stofa densă a plăsmuirii deja posibile; „el nu există înainte ca opera artistică să existe". Ceea ce se manifestă prin

[15] *Orfeu şi tentaţia realului*, ed. cit., p. 42.
[16] *Lampa lui Diogene*, ed. cit., pp. 184, 185.

interstiţiile poemului e sensul unui real mai întâi nemanifestat, încapsulat în fenomenul care îl prezintă în aparenţa sa mundană. Tot ce apare în fenomenalitatea lumii este vizibil, comprehensibil, o prezenţă tematizabilă şi interpretabilă. Or înţelegerea albă surprinde intuitiv „sâmburele întunecat şi inexprimabil al realului", „sâmburele necategorial al unei opere de artă, acela care *nu se lasă exprimat altfel*", „misterul ultim al oricărei creaţii"[17]. Ea procedează, cum spuneam, printr-o reducere la substratul întemeietor, la fondul inepuizabil al unui sens dintotdeauna dat. *Reducţie revelatoare*, căci realul redus este realul filtrat, condensat, decantat; el luminează ca origine a oricărei structuri viitoare: „Dincolo de caleidoscopul actualităţii trebuie să se reveleze elementele de bază, relaţia lor ascunsă, un *substratum* care să-l întemeieze"[18]. Realul există înaintea poemului, dar nu îşi revelează substratul decât în poem, în infratextura unde, spunea poetul, el e supus unui *tratament* care modifică imaginea sa obişnuită. Transmutaţia pe care o suferă, noua imagine pe care o arată operează din interiorul său îndepărtat, din adâncul care luminează prin rostire. Căci realul este înaintea cuvântului, însă doar în cuvânt ajunge el la rostirea de sine, la autorevelarea adevăratei sale putinţe de a fi. „Realul este deja acolo, nu ca realitate iconică a semnului grafic, ci ca realitate-substrat a graiului"[19]. Această realitate pre-discursivă nu este ajungerea la rostit a poemului; ceea ce ajunge la cuvânt este o rostire originară a realului

[17] *Ibidem*, pp. 26, 198.
[18] *Poezie şi modă poetică*, ed. cit., pp. 213-214.
[19] *Orfeu şi tentaţia realului*, ed. cit., p. 7.

însuşi, solul posibilului în care răsună vocea unui sens primordial. „E vorba de acel sens prim – antepredicativ – al lucrurilor lumii, sens care ajuns la expresie verbală cristalizează ca semnificaţie”[20]. Este deschiderea originară, „poemul anterior oricărei spuneri” (M. Heidegger), rostirea (*die Sage*) limbii care precede rostitul (*das Sagen*) poemului, trupul sensibil (poetal) în care nu lucrurile deja existente sunt numite, ci apariţia lor ca act de fiinţare, autonumirea lucrului care se manifestă şi se lasă evocat, chemat la rostire[21]. Heideggerian vorbind, „iniţiativa limbii se manifestă, aşadar, în poem ca adevăr al arătării (*Zeigen*), al lăsării să iasă din ascundere ceea ce este”[22]. Iar ieşirea din ascundere, arătarea care cheamă şi se lasă chemată este o *imagine* care vorbeşte de la sine, prin sine, dincolo de limbajul articulat, dezvăluind inaparentul.

Vorbeam de *distanţa ca loc al imaginii*, desfacere a structurii realului dat, decreaţie care lasă să se întrevadă lumina rostirii originare. Dar cel care dezmembrează lumea este limbajul, proces care „îl face să opună realităţii o liberă şi suverană irealitate”, în care imaginea „se afirmă în viziunea poetică, îşi creează un Spaţiu propriu care nu mai are nimic comun – sau, în

[20] Ştefan Aug. Doinaş, *Eseuri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1996, p. 71.

[21] Am putea vorbi de un *avantext* în care rostirea e „strâns legată de procese pretextuale” (Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 104) sau mai degrabă de un *infra-text*, „de o infra-realitate ascunsă, care vrea să dea glas acelui *încă-ne-rostit* ce stă în orizontul oricărui discurs perfect articulat” (Ştefan Aug. Doinaş, *Eseuri*, ed. cit., p. 12).

[22] *Ibidem*, p. 72.

orice caz, foarte puţin – cu spaţiul real"[23]. Autoafirmarea imaginii implică negarea lucrului existent; imaginea nu doar se desprinde prin reducţie de realitatea referenţială, dar o şi neagă, propunându-i replica unei alte perspective. Negare care însă nu atentează la real decât în ipostaza sa imediat fenomenală, de apariţie ce trebuie eclipsată. De aceea „negaţia nu desfiinţează lucrul negat, ci – din contră – îl întemeiază, acordându-i *ipso facto* aceeaşi realitate ca şi contrariul său. (...) Negaţia nu este, deci, cu nimic mai săracă în realitate decât afirmaţia, aşa cum, în cazul unei sfere goale, convexitatea nu întrece în forţă concavitatea, ci constituie doar cealaltă faţă a ei"[24]. Ceea ce este negat drept carenţă funciară a realului manifestat se reafirmă cu vigoare în esenţa lui inaparentă, ca sens nemanifestat sau ca imagine invizibilă. Aceasta se afirmă însă ca imagine *a invizibilului*, tocmai în distanţa în care ia naştere şi pe care o face cu putinţă. Distanţă a unei lumi imaginale (*mundus imaginalis*), nu fictivă în sensul unui ireal inaccesibil (căci ficţionalitatea este cealaltă faţă a realităţii), ci a „unei lumi *potenţiale* de perfectă coerenţă şi înalt semnificativă", iar imaginea care ia loc aici e „un fel de epură a realului, corpul viu al tâlcurilor"[25], adică trup poetal, imagine întrupată a semnificabilului originar. Astfel că ceea ce se arată, de pildă, ca peisaj într-un poem nu este un loc anume, cât mai ales „o *putinţă* a naturii" de a se înfăţişa în modul imaginii; „natura văzută de poet e o *posibilitate* a Naturii"[26], o

[23] *Poezie şi modă poetică*, ed. cit., p. 235.
[24] *Ibidem*, p. 232.
[25] *Orfeu şi tentaţia realului*, ed. cit., p. 9.
[26] *Ibidem*, p. 13.

latență a realului. Imaginea nu e „atât una contrară realității, cât mai ales una *posibilă* a realității", „o *posibilă dimensiune* a universului"[27]. Cu alte cuvinte, „imaginea trebuie să fie permanent un prag al viziunii, să sugereze – dincolo de datele care intră în componența ei – o altă față a universului, misterul lui inepuizabil, atât în ordinea obiectivă a lucrurilor, cât și în cea subiectivă, a «spațiului dinlăuntru»"[28]. Spațiul imaginal este un spațiu interior, ideal nu în ordinea vreunei axiologii a nivelurilor realului, ci în sensul esenței manifestării. Figura lumii este un standard, o imagine tip, banală pentru că schematică, redundantă, generală prin univocitate, ceea ce se vede în general. Or „a vedea *dincolo* de ceea ce se vede înseamnă tocmai a străbate densitatea acestei imagini, a descoperi îndărătul «figurii lumii» fața ascunsă a ei, a institui în lucruri *un sens* inedit, surprinzător, pe care imaginea lor convențională îl ignora"[29]. Dincolo de ceea ce se vede este invizibilul devenit vizibil, care se dă vederii ca invizibil al vizibilului, fără să cadă în plasa manifestării imediate. A vedea un mediu translucid înseamnă a străbate distanța care separă deschiderea purei sale posibilități și realizarea sa actuală. Proces ce are loc în „zborul imaginației", prin „pătrunderea fulgerătoare a intuiției", deci prin

[27] *Ibidem*, pp. 86, 92. „O *posibilitate latentă* a lumii înconjurătoare, un nou mod de a fi al ei" (*ibidem*, p. 27).

[28] *Poezie și modă poetică*, ed. cit., pp. 88-89. „Imaginea se naște din simplă asociație verbală, stabilește doar o relație între elemente cât mai disparate și – ca atare – tinde să jupuiască suprafața lucrurilor: valoarea ei se măsoară, în extensiune, prin gradul de alteritate pe care-o manifestă între lucrurile somate să ia loc în spațiul ei ideal" (*ibidem*, p. 88).

[29] *Orfeu și tentația realului*, ed. cit., p. 14.

avântul spre înălţimea viziunii şi sondarea adâncului, vedere şi înţelegere totodată[30]. „Tâlcul adânc al realului nu se iveşte, aşadar, în măsura în care pătrundem *dincolo* de el (singurul *dincolo total* fiind ceea ce se află în afara conştiinţei, adică realul însuşi), ci în felul *cum* îl receptăm"[31]. A vedea dincolo presupune prin urmare a te distanţa de propria vedere în chiar străbaterea distanţei, a vedea *prin*, printr-un fel de ex-punere revelatoare, a străvedea intuitiv-imaginativ ceea ce realul însuşi oferă ca imagine. Spre deosebire de atitudinea faţă de vechea imagine despre lume, convenţională, „o altă imagine a lumii, (...), ca rezultat al unui *alt* raport între eul liric şi univers, invită imperios pe cititor să reacţioneze sufleteşte *altfel* în faţa operei estetice"[32]. Iar aceasta întrucât, aşa cum am spus, arta ne pune în contact „cu o nouă faţă, *posibilă*, a lucrurilor, cu o nouă semnificaţie pe care până acum n-am bănuit-o"[33]. Imaginea aduce la lumină potenţa inaparentului de a se face vizibil; ea este faţa necunoscutului, chipul transparent pe care putem citi semnul viu al ne(mai)văzutului.

[30] Aici, „pretinsul *Grund* este *Abgrund*. Dar abisul pe care îl descoperim astfel nu e ca atare *lipsă de fond*, el e ţâşnire a unei *Hoheit*", avânt nemărginit, apariţie a unei înălţimi care *susţine* totul (cf. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p. 303).

[31] *Orfeu şi tentaţia realului*, ed. cit., p. 16.

[32] *Ibidem*, p. 18.

[33] *Ibidem*, p. 19. În acest sens, Maurice Blanchot are dreptate să spună că „poezia nu răspunde chemării lucrurilor" (*Cartea care va să fie*, Editura Est, Paris, Bucarest, Jérusalem, 2005, p. 309), căci lucrurile-ca-lucruri nu cheamă decât un răspuns care să le invoce ca fapte de a fi ale lumii, şi nu ca fapte ale semnificării posibilului ce apar înainte de a fi în lume.

Ce spune acest semn care se dă spre citire, imaginea prin care vedem până în adâncul deschis al inaparentului? Semn de neprivit în spectacolul formelor sale care duc înțelegerea în derivă, ci de *văzut* în chiar donația prin care el se dă vederii, ne atinge în propria sa dezvăluire. A-l între-vedea implică a te situa în vederea lui, în perspectiva pe care el o deschide, a te lăsa pătruns, expus ochiului care îți conduce vederea. Căci, „în fond, nu este vorba de *a privi*, ci de *a vedea*. Privirea se plimbă pe suprafața lucrurilor, le înregistrează, cel mult – le însumează; vederea le dezvăluie, le pătrunde, le face să se deschidă unui sens; deci, le ordonează în funcție de o anumită perspectivă care e aceea a eului liric. Privirea caută, vederea găsește”[34]. Așadar,

[34] *Orfeu și tentația realului*, ed. cit., p. 26. A vedea nu înseamnă a avea ceva, a pune mâna pe ceva. „*A vedea* înseamnă, în ciuda analizei nesfârșite mereu posibile, și cu toate că niciun *Etwas* nu ne rămâne vreodată *în mână*, a avea un *Etwas*” (M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 270). Nu însă a-l poseda și a se lăsa posedat – așa cum se întâmplă în cazul privirii – ; „a vedea este acel mod de gândire care nu are nevoie de a gândi pentru a poseda Ființa (*Wesen*)” (*ibidem*, p. 301), căci vederea se lasă cuprinsă în raza invizibilului care străpunge vizibilul. În domeniul privirii domnește idolul, cel care se dă *cu privire la*, căci el „nu captivează privirea decât în măsura în care ceea ce e de privit îl cuprinde” (Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Quadrige / PUF, Paris, 2002, p. 18). Privirea creează idolul în vizibilitatea căruia ea se oprește captivată. Înaintea idolului, „privirea străpungea transparența vizibilului. De fapt, privirea nu vedea vizibilul, întrucât nu înceta să-l străpungă – să-l străpungă cu o privire pătrunzătoare” (*ibidem*, p. 20). „În timp ce idolul rezultă din privirea care îl vizează, icoana convoacă vederea, lăsând vizibilul (...) să se satureze, puțin câte puțin, de invizibil” (*ibidem*, p. 28).

ce spune, ce găseşte semnul care ne pătrunde vederea? Faptul că ceea ce se arată în rostirea originară este imaginea *reală* pe care o oferă experienţa artei, adevărul realului transpus în imagine, ridicat la esenţa sa figurabilă. A avea experienţa fenomenologică a acestei vederi estetice înseamnă a avea acces la lumina ascunsă a unei imagini, „expresia concretă a acestui raport fiind în mod necesar o *imagine*"; nu imaginea realului epuizat în manifestare, ci aceea rezultată în urma „tratamentului" poetic operat asupra datelor contingente, „tocmai pentru a putea desprinde din «figura» lui convenţională o altă «figură», posibilă", care „nu mărturiseşte altceva decât *modul* în care forma îşi «creează» propriul său conţinut"[35]. Formă a distanţei înseşi, formă a informului pe care îl aduce la o nouă manifestare, liberă de orice determinare cauzală, eliberată în figura posibilului. Iar ceea ce posibilul figural – imaginal – semnifică este intuibil în chiar transferul de sens care dezvăluie realul: „Distanţa care se cască între «figura» comună, convenţională a lumii – rod al recuperării efectuate de spiritul nostru pe baza experienţei empirice –, şi între noua fizionomie a realului sugerată de viziunile poetice, devine chiar intrarea fascinantă prin care suntem absorbiţi într-un alt orizont al realului, mai plin de mister, într-o zare uluitoare care se propune intuiţiei noastre cunoscătoare prin solicitarea exemplară a afectivităţii şi imaginaţiei"[36]. Vederea străbate distanţa imaginii, e trans-portată de distanţa care o absoarbe; distanţă care

[35] *Orfeu şi tentaţia realului*, ed. cit., pp. 30, 31.

[36] *Ibidem*, pp. 92-93. Căci „sentimentul sau ideea trăită nu se «traduc» în imagini: ele sunt efectiv imagini" (*ibidem*, p. 91).

intră în vedere, se vede întrucât este posibilă, face cu putință intrarea în vizibilitate. Dacă imaginea „stimulează pornirea intimă de a fi, de a deveni *altceva* decât este”[37], aceasta pentru că ea nu arată o lume care ni se oferă pentru a fi cunoscută, ci „pentru a fi *simțită* la modul intuitiv”. Prin urmare, „e nevoie de o intuiție aparte pentru *a vedea*”[38]; „propunându-se intuiției noastre (...), orice imagine este fulgerătoare: viteza ei împiedică spiritul să izoleze obiectul, scufundă imediat un aspect inedit al realului în apele obscure ale subconștientului, unde imaginea sau metafora se depune ca un fel de tezaur latent”; „se stabilește, astfel, un adevărat «climat de imagini»”[39]. Paradoxal, imaginea nu e reală decât cu prețul eliberării ei de real. Noua realitate pe care o asumă trece prin distanța ivirii sale, ca apariție a ascunderii deschise în substanța posibilului. Realul ei este măsura luminii care dă strălucire lumii poemului.

Locul posibil – zarea dintre lucruri

Ce arată paradoxala manifestare a inaparentului, prin imaginea în care ceva stă să înceapă, să vină în prevenirea sa originară? E ceva de văzut, de întrezărit în pre-realul neînchegat al întemeierii, al lumii poetale care ni se dă din nimicul încă posibil? Nu este aceasta tocmai donația inversă, vederea obliterată, ștearsă, a ceea ce nu se dă vederii, nu apare decât în adâncul

[37] *Ibidem*, p. 79.
[38] *Ibidem*, pp. 27, 29.
[39] *Ibidem*, pp. 54, 55.

insondabil al inimaginabilului? Căci „înainte ca văzul care vede totul să vadă/ se întâmplă această aventură-n eter”[40]. Iar ceea ce se întâmplă nu se vede dar este, chemarea veşnică a fiinţei, a ceea ce vine, ad-vine în chemarea unei necurmate aventuri (*adventurus*). „Ce este acum, ce-a fost, şi ce are să fie” vin împreună, neauzite şi nevăzute, aluvionând în calea fiinţei. E mult, e puţin această quidditate nepieritoare, miracolul unui aproape-nimic ce anunţă un „cu-totul-alt-ordin” (Vl. Jankélévitch), al veşniciei în miezul efemerului? Veşnicie a începutului, a posibilului ce reîncepe totul, în care ce nu este încă *este* deja în fiinţarea prefigurată. Aventură preformală în care „întâmplarea arde-n miezul ei”[41], vesteşte şi rosteşte, arată ceea ce nu se vede: interiorul unui poem. „Ce limb se-ntemeiază-aici?”, „ce duh îşi are cuibu-aici?”, „dar cine se rosteşte-aici?”. *Aici* nu denumeşte spaţiul identificabil al unei prezenţe şi nici nu trasează perimetrul nelocuit al absenţei. E locul unui neloc, locul fără loc, intermediul unui limb transparent, cuibul gol al posibilului: „un vid în care noimele se-arată/ ca aburi pe-o mirişte arată”. Ceea ce apare în golul apariţiei este chiar faptul de a apărea, de a se arăta *ca gol*; dar e un gol chemat la lucrare, la împlinirea de sine în sensul în care apare. Autorevelarea sensului nemanifestat nu deschide orizontul prezenţei şi nici nu semnifică lipsa fiinţării retrasă în absenţă. Se arată ca invizibil al nemanifestării, invizibil al vizibilului dezvăluit în chiar lucrurile care îl învăluie. „Lucruri care

[40] *Lumină auriculară*, vol. *Anotimpul discret* (1975), în Ştefan Aug. Doinaş, *Opere*, II, Editura Naţional, Bucureşti, 2000, p. 108.
[41] *Interiorul unui poem* (1987), în Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, II, pp. 356-363.

prin sensul ce li se conferă acum/ vor accede suveran la prezență și înfățișare". Imaginea nu înfățișează încă prezența ființei, căci cele ce vor fi sunt deocamdată proiecții în golul posibilului, „arhitecturi verbale ca niște păpădii de har străveziu/ spre a intercepta de pretutindenea ca într-un luminiș o rostire familiar-enigmatică/ spre a oferi prilej lumii plăpânde să se întemeieze grație unor lucruri amorfe". Semnele noului tărâm semnifică, arată imaginea desprinderii din neantul pre-originar; nu sunt însă decât alcătuiri fragile, plăsmuiri transparente sclipitoare în lumea plăpândă a unui *luminiș*. Ceea ce luminează în miezul diafan al creației se rostește în prezența de absență a manifestării; actul întemeierii nu intră în discurs, nu poate fi cuvântat, ci doar rostit în numele lucrurilor pe care le smulge din magma informului. Dar ceea ce se desprinde și luminează, rostindu-și temeiul, e însăși ființa, zvonul care deja îi vestește lumina: „un zgomot pe care-l face Ființa înainte de a se lăsa prizonieră oricărui limbaj:/ înainte de orice împărăție ca un inocent spațiu interior care încă nu suferă sceptrul", „ca o măruntă exultanță a Spiritului în fața Creațiunii". Lumea posibilului este lumea ființei libere, a ființării care nu e închisă în cuvântul ființei, în prezența ei suverană, imperială. Iar ființa liberă este ființarea spiritului înaintea creației, desprins de orice prindere a sa în sensibilul manifestării. Spirit al unei lumi care încă nu s-a ales, locuiește golul propriei existențe neîmplinite. Un spirit al ființei gol de ființă, căci „ființa ce locuiește-i însăși locuința", locuirea în nelocul pre-venirii, acolo unde nimic nu *are* loc, nu dă loc decât golului prin care se vede. „În rest nimic – realul gros din jur/ se scurge prin cadențe ca prin ciur", decantat până la

pragul liminar al pre-realului, derealizat până la quidditatea esenţei pure. „În rest nimic – doar un teren incult/ în care nu s-a-nsămânţat demult", pustiul în aşteptare, tărâmul purei putinţe-de-a-fi înaintea puterii fiinţei absolute. „În rest nimic – rotund ca un inel/ verbul e forma vidului din el", nimic în afara *formei* rostirii, formă şi ea a golului rotunjit în sine, semnificant prin ceea ce arată pre-fiind. Căci „în raiul unor absenţe înfloreşte graiul", în golul ce retrage lucrurilor cuvântul prin care ele se prezintă în lume, aspirându-le în *vederea* graiului anonim, de-nominativ, prin care ele se arată înainte de a fi.

Se arată aşa cum sunt, cum stau să vină în vedere, cu toată carenţa lor de fiinţă. Inaparentul nu e aşadar ceea ce nu se arată întrucât nu este; el este prin chiar arătarea care nu ia forma fiinţei, ca trecut în care ceva poate surveni în realizarea sa viitoare. Ceea ce el arată nu e prezentul ci trecerea spre viitor, în raport cu care el e deja trecut, încolţirea nevăzută în câmpul posibilului. Un „ogor de dinainte de cuvânt", „acest de-mai-nainte-a-fi" al său care „creşte cumplit în tot ce se va spune/ ca-ntunecimea unui hău/ într-o genune"[42]. În golul de fiinţă începe aventura rostirii; aici sămânţa începutului e inaparentă, dar nu lipsită de înfăţişare. Înainte de a spune, ea se pune în calea fiinţei, se pre-spune aşa cum îi e dat să fie. Cum să spunem acestei iviri fără nume, acestei zidiri nevăzute? „Ziceţi-mi ulcior: încă sfârâi pe roată/ Ziceţi-mi nalbă: am început să mă

[42] *Ogorul de dinainte de cuvânt* (1988), în Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, II, p. 684.

scutur".[43] Se spune ea însăşi în facerea pre-venirii sale în fiinţă şi în desfacerea ce prevesteşte un nou început. Iar ceea ce se spune se arată difuz, prinde a se închega precum „forma din aburi", figură inconsistentă a inaparentului, întrezărită prin breşa deschisă între începutul incandescent al nesfârşirii şi posibilul baptismal al veşnicului reînceput: „focul care mă va-ncheia se află în cer/ roua care mă va boteza e încă neplânsă". In-formarea semnificabilului care se rosteşte este o lentă păşire în fiinţă, trudnica înaintare a formei spre desăvârşire. Dacă forma absolută vine ca o pierdere, aceasta pentru că, pe măsură ce ea ajunge la desăvârşirea fiinţei poetice, imaginea pe care o propune se conturează din ce în ce mai apăsat, se dă vizibilului cu pregnanţa care ascunde invizibilul. Inaparentul redevine inevidentul atunci când posibilul e ceea ce nu se mai vede: „lent invizibilul ca părul unei/ femei care se despleteşte-n aer/ dementă/ tânguindu-se cerşetoreşte// Iar noi suntem ecou-acestui vaier"[44]. Căci nevăzutul e ceea ce *este* ca şi cum n-ar fi, fiinţarea posibilă căzută în stăpânirea fiinţei; acum, imaginea aduce la vedere prezenţa dominantă, orbitoare a realului, şi nu infrarealitatea transparentă a accesului întrevăzut. Ceea ce este cu adevărat nu mai apare, se resoarbe în imaginea aparenţei care aduce la vedere realul redus la limita realizării sale finale. Dar „dacă n-ar fi într-adevăr ceea ce este,/ ci doar

[43] *Încet ca o pierzanie vine desăvârşirea*, vol. *Arie şi ecou* (1991), în Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, III, p. 28.
[44] *Invizibilul care sporeşte*, vol. *Lamentaţii* (1993), în Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, III, p. 136.

ar apărea,/ Fiinţa/ s-ar scurge ca apa prin ciur"[45]. Faptul de a apărea nu pune fiinţa drept *a apriori* al apariţiei în sine; ceea ce apare presupune faptul de a fi, chiar dacă *a fi* defineşte natura inaparenţei. „Acesta e rostul văzutelor toate/ să pară", să a-pară întrucât sunt, în transparenţa manifestării prin care se întrevede ceea ce este întrucât apare: „nevăzutele,/ care sunt". A vedea „ceea ce stă/ îndărătul unei zile de toamnă" înseamnă a fi pe calea fiinţei care se face, pe pragul invizibil al în-fiinţării. Altfel, în orizontul prezenţei vizibile, „rostirile celor văzute" sunt amăgiri, iar „ceea ce nu poate să fie/ decât în lucruri" e un dincolo iluzoriu, fără conţinut. Rostirea celor nevăzute, în schimb, creşte din nevăzut, se dă vederii înaintea cuvântului, deschizând drum liber fiinţei. Iar „Fiinţa le însoţeşte pe toate/ aflându-şi în ele locul posibil./ Şi abia în felul acesta/ realul există". Nimic nu este în absenţa fiinţei, nici chiar – cu atât mai mult – rostirea prin care ea arată calea, prefigurându-şi ivirea. În toate ea îşi are *locul posibil*, luminişul realului brăzdat de imagini diafane – „azur fără hotare", „praguri licărinde", „tăcerea ca o undă" – şi, mai presus de toate, „lumină fără capăt" care le proiectează pe ecranul poemului.[46] Ce se vede, ce se spune în lumina aceasta? „Marea paranteză a lucrurilor", zarea deschisă *între* lucruri, precum un interval fulgerător, trans-aparent, deşi inevident. De fapt, un gol mai real decât realitatea lucrurilor, golul ca răspuns *plin* la întrebarea înţelegerii care descoperă imaginea alterităţii realului,

[45] *Elegie IX – Fiinţa*, vol. *Aventurile lui Proteu* (1995), în Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, III, pp. 312-314.

[46] *Lumină fără capăt*, vol. *Arie şi ecou* (1991), în Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, III, p. 96.

posibilul inimaginabil al inaparentului: „în timp ce este cum este,/ lumea/ mai poate să fie şi altfel”[47].

Apariţia din miezul dispariţiei

Modul în care conştiinţa poetică pătrunde substanţa realului este înainte de toate un act intuitiv care intră în contact cu existenţa lucrurilor. În intuiţie lucrurile nu sunt sesizate în fiinţarea lor exterioară conştiinţei care ia act de ele ca de nişte date ale prezenţei în cuprinsul experienţei. Lucrul lumii e recreat de o conştiinţă care îl desprinde prin reducţie de orizontul în care el se manifestă ca dat al obiectivităţii, pentru a-l produce intuitiv în chiar procesul plăsmuirii poetice. Lucrul lumii e transpus în lucrul textului, apare în urzeala unui limbaj care, pe măsură ce se articulează, creează cuprinsul propriei lumi. „Iubirea mea pentru cuvânt – mărturiseşte Ştefan Aug. Doinaş – îmi întăreşte, mereu, impresia că poezia e un tărâm de mijloc: un spaţiu virtual, înlăuntrul limbajului, deci obligatoriu *între* mine şi lucruri, pe care trebuie că-l creez de fiecare dată pentru a putea să-mi construiesc geometria verbală, imagistică, afectivă”[48]. Dacă poeticul se pune ca raport de limbaj ce mijloceşte între poet şi lucruri, în ce fel surprinde el şi oferă adăpost semnificabilului şi imaginii care însoţesc naşterea cuvântului? Şi apoi, ceea ce semnifică în mod originar acest raport de creaţie apare intuiţiei imaginative înaintea

[47] *Elegie IX – Fiinţa*, în *op. cit.*, III, p. 314.
[48] *Tărâmul de mijloc*, în Ştefan Aug. Doinaş, *Lectura poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 364.

discursului pe care-l instituie? Face el orizont ca manifestare de dincoace de prezenţa sa întrupată în cuvânt, drept semn imprezentabil dar semnificabil şi, ca atare, comprehensibil?

Poemul *Locul privilegiat*[49] prezintă scenariul invers apariţiei textuale şi, implicit, desfacerea formelor poetice până la nucleul poetal al originarului. „Cu suflete de pasăre am dat/ ocol oraşului./ – Aici, aici e,/ – ziceai – aici e Locul...". Survolând lumea poemului – o lume a realului transpus în in-utilul altui orizont –, intuiţia presimte, prin interstiţiile acestei structuri, *locul* unde ceva semnifică, se arată ca început absolut. Ceea ce ea înţelege, fără să vadă, se pune în vedere, dă de văzut, străbate tectonica poemului, desfoliindu-l strat după strat. Adâncirea în substrat e şi o coborâre în imagine[50], căci reducţia este în acelaşi timp derealizare şi decreaţie, *dezimaginare*: „Scufundat,/ un râu pierea, pădurile complice/ se dizolvau, şi ca nişte furnici/ clădiri intrau în muşuroaie, – toate/ priveliştile se făceau mai mici/ şi dispăreau, apoi, decolorate". Nu numai lucrurile se cufundă în nevăzutul de dinaintea accesului lor la cuvânt, dar şi imaginile cu care ele se înfăţişează în lumea poemului. Dispariţia nu e aici actul unei ocultări ori al unei suspendări; dacă ar fi aşa, lucrurile şi-ar

[49] Vol. *Alter ego* (1970), în Ştefan Aug. Doinaş, *Opere* I, ed. cit., pp. 541-542.

[50] „Ceea ce poezia realizează, prin domeniul său specific, – notează poetul într-un eseu despre Blaga – este fără îndoială un sondaj al adâncimilor obiectului (lumea, Fiinţa, Absolutul), dar acest sondaj are loc exclusiv în corpul sensibil al metaforicului, adică în «adâncimile» imaginii ca atare" (*Lectura poeziei*, ed. cit., p. 78).

păstra fenomenalitatea, deşi ignorată, destituită de intenţionalitatea vederii. Câmpul vizibilului însă nu se restrânge, nu e redus la manifestarea unui conţinut inteligibil; pur şi simplu el nu mai este, se sustrage orizontului de prezenţă, abdică din ochi. Antipeisajul e rodul depoetizării radicale, al unei cata-strofe abrupte. Pieire, dizolvare, absorbţie, diminuare, decolorare – iată etapele unei fulgerătoare dispariţii care nu pare să lase nimic la vedere. Dar ceea ce dispare totuşi se vede, apare în dispariţia însăşi; priveliştile neprivite rămân în vedere, însă numai ca imagini desprinse de lucrurile pe care nu le mai reflectă. Imagini pure care se arată pe sine într-o lume pustiită, evacuată de realitate. Semnifică ele ceva în absenţa lucrurilor reale, în chiar dispariţia oricăror semne în care sensul s-ar putea adăposti? „Dacă-am fi pus un soare crud să-i dea/ coroană, faţa lumii-n haină nouă/ nu ne-ar fi ars, aşa cum ne ardea/ acest noptatic limb lipsit de rouă:/ tărâm născut din nou, pustiu avid/ hrănind o nefiinţă suverană,/ pe care-acum îl despărţea de vid/ doar propriul fum, ca o membrană./ Era chiar Locul însuşi”. Ceva încă semnifică, dintr-un adânc abia zvonit, ca o chemare neajunsă la lucrare. Posibila supra-punere a imaginii soarelui nu e decât discretul exerciţiu ilustrativ al inconsistenţei fenomenale; însorită, noua faţă a lumii s-ar impune vederii într-o lumină crudă. Ar da ea însă de văzut ceva mai mult decât un peisaj ars de soare, pitorescul decorativ în care vederea se îneacă, prinsă în pânza deasă a vizibilului ce sare în ochi? Vedere sufocată de propria intenţie, dar nu iluminată până la orbire, saturată de lumina covârşitoare – insuportabilă – a dispariţiei, arsă până în golul întunecat al nevederii. Limbul noptatic e pragul dincolo de

care nu mai e nimic de văzut, imaginea ultimă, fără un dincolo în care şi-ar putea deschide perspectiva. Imagine a străfundului nevăzut, ea e *apariţia din miezul dispariţiei*, mica eshatologie infratextuală a naşterii din nou. Iar ceea ce apare e tărâmul unui inaparent de neprivit, imprezentabilul unui pustiu arzător[51]. Vederea nu e acum mistuită, absorbită de preaplinul care i se impune; ea e arsă de preagolul unei lumi neîncepute, de imaginea neființei care îşi află locul, locuieşte în lumina putinţei-de-a-fi. Căci ceea ce nu este – nu mai poate fi în ordinea fiinţei poetice – dispare pe faţa ştearsă a lumii, dar în cuprinsul noului tărâm pustiul celor ce nu sunt e golul în care ele *sunt* posibile. E chiar posibilul fiinţării poetale, locul apariţiei imaginii. Nefiinţa care află un loc *stă* deja în locul fiinţei, pre-vine pe calea celor ce vin pentru a fi. De aceea, locul locuit nu mai e golul absolut, vidul nefiinţei ca pură posibilitate de a fi sau a nu fi. Dimpotrivă, un loc imponderabil al începutului, pre-loc nespaţial în care cele ce vor fi se arată în posibila lor refiinţă, semnifică prin imagini înainte de a fi lucruri reflectate: „Împrejur,/ foşneau ciudate arătări şi ore,/ pădetanii care, neavând contur,/ încă n-aveau nici gură să devore". Simple arătări fără contur, imaginile sunt prefigurări; ele înfăţişează forma nedesăvârşită a inaparentului, scenariul sincopat al pre-facerii: „Acolo,-n inima acelui Loc/ ce prevestea pelerinajul sferic,/ ne-am aşezat s-aprindem primul foc/ nainte de-a se face întuneric". În locul acestui neloc, ceea ce vine să locuiască

[51] „Un pâlc meşteşugit de semne/ mi-e patria, tărâm de mijloc" (*Tărâm de mijloc*, vol. *Papirus*, 1974, în Ştefan Aug. Doinaş, *Opere* II, p. 74).

prevesteşte, se aşază în locuire ca să apară şi să lumineze. Loc de pelerinaj care, acum, rămâne în vedere, îi adună pe toţi în lumina înţelegerii.

Cezar Baltag. Lumea ca transparență sau realitatea lui *a-fi-ca*

Transferul în pre-făcut

Dacă *a-vedea-ca* (fenomenologic) îl presupune pe *a-fi-ca* (ontologic), înseamnă că inclusiv problema referinței se pune în alți termeni decât în cei ai discursului comun. Putem vorbi, în cazul transferului metaforic, de o referință reală, adică de o trimitere fără echivoc la datele imediate ale unei realități care se prezintă vederii așa cum *este*? Ce este de văzut în orizontul deschis de cuvântul poetic, în așa fel încât să fim îndreptățiți să vorbim de un referent ca despre un lucru ridicat la vedere în limbaj? Nu își pierde el poziția curentă, situarea de ființă ce apare în fenomenalitatea lumii obiective? Căci a vedea un fenomen *ca* existent înseamnă a-l înțelege *ca* altceva posibil și, implicit, a deschide distanța unui raport de transcendență. Prin urmare, „a întrezări ceea ce se află *dincolo* de aceste post-poziții verbale", cum spune C. Baltag, presupune a fi pe urmele referinței deviate, dislocate, suspendate în pre-poziția unei medieri în care „referința semnului nu mai este «reală», ci virtuală. Suspendarea referinței «reale» (...) este, într-adevăr, condiția accesului la meta-referință și ea se realizează printr-o «ruptură de nivel», printr-un

salt care proiectează semnul în *altceva*"[1]. Semnul este pro-iectat în altceva, dar aceasta nu e decât potența sa semnificantă care îi transgresează poziția, punându-l în situația itinerantă a unui transfer. Iar ceea ce e transferat e trans-pus, pus în apariția unui meta-ferent imaginal. Semnul e astfel transportat în direcția – în sensul – posibilității sale de a se referi la o altfel de lume, de a se pune drept condiția de început a unui altceva real. „Transferul de semn, procesul meta-ferenței, presupune deci paradoxul identității – nonidentității semnelor, care instituie sensul. (...) Astfel, lumea, ca și poezia, nu este nici adevărată, nici falsă, ci este ipotetică, posibilă"[2]. Paradoxul acesta numește chiar locul imaginii, dar nu e vorba de o conturare deja constituită, statică, în care ceea ce apare s-ar da în apariția sa semnificantă. În imagine, unitatea lumii nu abolește diversitatea, la fel cum diversitatea ei deconcertantă nu se substituie unității. Ceea ce apare în și ca imagine este Unul desfășurat în multiplu și multiplul înfășurat în Unul, căci Unul este *ca* multiplu, văzut în posibilitatea multiplicării, pe

[1] Cezar Baltag, *Paradoxul semnelor*, Editura Eminescu, București, 1996, p. 8. „Fără îndoială, tocmai această abolire a caracterului indicativ sau ostensiv al referinței face posibil fenomenul pe care îl numim «literatură», unde orice referire la realitatea dată poate fi abolită. (...) Abolirea unei referințe de prim rang, abolire pe care o efectuează ficțiunea sau poezia, este condiția de posibilitate pentru eliberarea unei referințe de rang secund, care atinge lumea nu doar la nivelul obiectelor manipulabile, ci și la nivelul pe care Husserl îl desemna prin expresia de *Lebenswelt* și Heidegger prin cea de *ființare-în-lume*" (Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 105).

[2] Cezar Baltag, *op. cit.*, p. 9.

când multiplul este (văzut) *ca* Unul care nu poate fi decât în acest mod al manifestării. Aşa cum „pentru Paul Ricœur *a-fi-ca* înseamnă *a fi* şi *a nu fi* deopotrivă", „metafora nu poate opera decât acolo unde raportul unu-multiplu este compensat, unde tensiunea dintre *a fi* şi *a nu fi* face posibilă lumea lui *a-fi-ca*"[3]. A-vedea-ca sau a-fi-ca nu se substituie propriu-zis lui a vedea şi a fi. Este vorba mai degrabă de apariţia unui interval tensionat, a unui intermundiu în care realul e transferabil, pus în posibilitatea transferului, a meta-ferenţei[4]. De aceea, pe de o parte, într-o lume în care totul este meta-ferenţă, adică transfer de sens, fiecare fiinţă (eveniment, fenomen) stă „pentru *altceva*": „cuvântul metaforizează realul, aparenţa simbolizează esenţa, fenomenalul simbolizează numenalul, sensibilul inteli-

[3] *Ibidem*, pp. 10, 22. Cf. Paul Ricœur, *Metafora vie*, Editura Univers, Bucureşti, 1984, p. 382; idem, *Eseuri de hermeneutică*, ed. cit., p. 31.

[4] Transfer ce priveşte totodată modul în care lucrurile sunt *asimilate* şi ca atare sensibilizate în imagine. Dar – observă T. Vianu în *Problemele metaforei* – „între imagine şi obiectul sensibilizat prin ea există grade diferite de asimilare. Imaginea trage în sfera sa obiectul în mod treptat, dând loc la o succesiune de forme (...). Niciodată însă imaginea nu se poate realiza complet fără ca prin aceasta procesul asimilării să nu fie stânjenit şi metafora să nu fie împiedicată a se produce. Metaforele trezesc, aşadar, unele imagini, dar acestea din urmă trebuie să rămână destul de nelămurite pentru ca expresia lor să poată fi transferată asupra unui alt lucru. Spiritul nu trebuie să rămână, dacă e vorba ca metafora să apară, în sfera exclusivă a imaginii. Imaginea trebuie să elimine mai multe din trăsăturile ei componente pentru ca să devină posibilă asimilarea ei cu un alt lucru" (Tudor Vianu, *Opere*, 4, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 244).

gibilul, partea întregul"[5]. Pe de altă parte însă, apariția transferului pune lumea dată, așa cum este ea văzută, în starea transparenței, „corijează *aparența* lumii printr-o *transparență* (...) care pune în lumină Unul, fără să desființeze Multiplul"[6]. Corecția aceasta este o suspensie, o reducție potențatoare şi nu o substituție. A pune în lumină înseamnă aici a vedea lumea ca transparență; paradoxal este faptul că cea care pune lumea într-o nouă lumină este însăşi transparența ei, diafanul în care ea *este ca* şi cum nu ar fi, dar este – abia acum – în modul în care nicăieri altundeva nu s-ar putea arăta[7].

Poemul *Meduza*[8] pune în scenă un astfel de transfer de sens în realitatea lui *a-fi-ca*. Ceea ce se surprinde însă nu e hamletiana dilemă *a fi* sau *a nu fi*, oscilarea nehotărâtă între două stări axiologizate prin compensație, şi nici fixația într-un dincolo static, precum într-o imagine înghețată, deja dată. Surprinderea priveşte chiar starea de trecere, tranziția de la imaginea şi cuvântul lumii în datele sale empirice, inclusiv în cele ale unui limbaj rostit ca atare în figurația prezenței sale, la apariția unui altceva nefigurabil, imprezentabil. Un transfer regresiv care nu numai că arată lumea drept un *a-fi-ca* posibil, ci face lumea să fie văzută şi ca pre-figurare nonmanifestantă a semnificabilului: „A sosit o mireasă leneşă,/ rochie de voal fără trup/ și deodată

[5] Cezar Baltag, *op. cit.*, pp. 22-23.
[6] *Ibidem*, p. 9.
[7] Este „lumea în care transferul de sens, adică meta-ferența, a intrat într-un proces de radicalizare, în care antinomia și paradoxia (în sens blagian) s-au amplificat" (*ibidem*, p. 23).
[8] Cezar Baltag, *Unicorn în oglindă*, Editura Eminescu, București, 1975, pp. 22-23.

înotătorul cel singuratic/ s-a împotmolit în carnea ei nevăzută,/ fâlfâitoare". Transferul meta-ferenţei se desfăşoară abrupt, în răstimpul fulgerător al unui *deodată* ce arde etapele. Saltul în necunoscut – căci despre un salt de nivel este vorba – e deopotrivă saltul în pre-făcut, căci împotmolirea în voalul fără trup şi în carnea nevăzută, deşi pare să desemneze absorbţia în inform, dispariţia într-un a fi imposibil, arată totuşi ceva în chiar voalarea inaparentului.[9] Altfel spus, imaginea se ascunde în pânza transparenţei, stă în textura de voal neînchegată, firavă, dar ceea ce e văzut se dublează de întregul invizibil în care se adânceşte: „Vede lumea ca înainte,/ spintecă unda la fel/ pe ţărm femeia iubită îi face încă semne cu mâna/ doar cerul s-a îngreunat parcă/ şi numai o pasăre/ care ţipă scurt/ l-a văzut cum a căzut deodată în/ groapa transparentă". Lumea încă văzută e cea de dinaintea deschiderii posibilului unei alte vederi, lumea previzibilă a semnelor şi a fenomenelor imediate. Lumea unei experienţe „la fel", a tautologiei identicului. Lumea lui Acelaşi cade şi recade în vedere aşa cum ea însăşi se pune mereu în vederea de sine. Ne(pre)văzutul inaparentului nu e însă imaginea pe care să o avem în vedere. El e ca şi cum n-ar fi, vălul în care vederea cade *deodată* ca într-o groapă transparentă. Fenomenologia vederii e dispusă pe verticala manifestării, căci prin ceea ce este văzut se întrevede atât nemanifestantul de „jos" al pre-vederii în care totul se resoarbe, cât şi nemanifestatul transcendenţei absolute,

[9] Saltul „în paradisul lui ca şi cum" (*Odihnă în ţipăt*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 29), într-o „lume/ pe care n-o ştie nimeni" (*Tăcere*, în *Unicorn în oglindă*, ed. cit., p. 110).

ochiul de „sus", supra-veghetor, zburător în cerul tuturor posibilelor. Acesta rămâne invizibilul opac, imprezentabilul înălțimii inegalabile, de dincolo de vedere. Transparent e doar voalul prin lumina căruia vederea trece, cade în sine: „Când te-ai deschis în mine/ clopot de albuş plâns/ peşteră a înotătorilor veşnici/ fâlfâitoare?" Ceea ce se deschide e adâncul unui ascuns, orizontul scufundat – inevident – al unei imagini care nu iese la suprafață, se arată în invizibilul ei: „Tu umbrelă luminoasă/ rochie de voal fără trup/ mireasă inexistentă/ spune-mi, unde s-a spart/ vălul care m-a îmbrâncit/ în carnea ta nevăzută?" Invizibil care luminează, nu se pune pe sine în lumină ci existența de prag, trecerea limitelor, intervalul unui ochi ce soarbe vederea.[10] Căci acolo unde s-a rupt vălul se destramă vederea; ea nu mai vede, ci se lasă văzută, cade în carnea nevăzută a imaginii, sub clopotul alb sau sub umbrela luminoasă a imprevizibilului[11]. Ceea ce se pune acum în vedere nu e lumea mereu identică cu sine şi nici diferențialele mundane; lumea in-diferentă se trans-pune într-o altă vedere, în lumina unității care stinge tensiunea diferenței dintre văzut şi nevăzut, dintre acelaşi şi altul: „Sunt cel de acum o secundă./ Marea mă loveşte la fel/

[10] Poezia lui C. Baltag reia continuu anevoiasa încercare de trecere a pragurilor, ca în *Poarta paradoxală*, *Trepte fără prag* sau *În prag* (în *op. cit.*, pp. 27, 71, 108).

[11] „Există o crăpătură a lumii/ sau poate doar/ o prăpastie/ o uşă spre o odaie fără pereți/ şi fără acoperiş" (*Pâlnie albă*, în *op. cit.*, p. 34); „Ar trebui un prag suspendat/ dincolo de care/ să fie cerul albastru/ deasupra mării" (*Plajă pustie*, în *op. cit.*, pp. 106-107), o „punte vizibilă/ drum de raze care nu sorb lumină de nicăieri" (*Strigare*, în *op. cit.*, p. 105).

numai pasărea albă ştie/ că nu mă mai pot întoarce". Ceea ce trece rămâne în aparenţă acelaşi, dar a trece înseamnă tocmai a nu rămâne, a te *sus*-trage atât stagnării, cât şi întoarcerii la Acelaşi. Iar ceea ce e tras în sus, ridicat la nivelul absolut nevăzutului (care pe toate le vede), e – în adâncul său – transparent, vede şi este *ca* imaginea inaparentului prin care trece.

O ontologie a posibilului

Trecerea de care e vorba se efectuează în ambele sensuri: pentru înţelegerea albă a cititorului, de la imaginea poetică dată în configuraţia structurii textuale la imaginea poetală a posibilului semnificabil; pentru intuiţia poetului, în sens invers, pe chiar traseul ce defineşte actul creator. Pe oricare din cei doi versanţi am vedea-o, trecerea aceasta este un periplu fără repere reale, fără puncte de sprijin în datele existenţei empirice, căci referinţa la lume este suspendată, înlocuită cu alta, indirectă, cu o indicare metareferenţială. „Nu ştiu dacă în lume există o *ordo universalis*, deşi este şi mai greu de demonstrat faptul că nu există – mărturiseşte poetul –, dar dacă «realul» nu oferă repere, imaginaţia mea le poate găsi şi de aceste repere spiritul meu are întotdeauna nevoie"[12]. Lucrul imaginaţiei este, în ultimă instanţă, lucrul textului, activitatea creatoare prin care realului i se adaugă alte repere, fiecare imagine în parte deschizând în lume noi ferestre ale posibilului. Ceea ce face din poem o lume aparte, de sine stătătoare, este

[12] Cezar Baltag, *Eseuri*, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1992, p. 97.

coerența de adâncime a imaginilor pe care le propune, legarea lor prin sens. Căci ceea ce ele semnifică în arătarea lor nu trimite la realul dinainte dat, semnificația nu se sprijină pe datele apriorice ale lumii constituite; imaginile configurează restructurarea realului pe un alt plan de referință și de existență, în felul în care el nu este în act, dar este cu putință. Hazardul aparent al creației „presupune existența, în profunzime, a unui *sens*”, singurul care poate să justifice actul poetic. În mod paradoxal, ceea ce definește actul poetic nu este intenționalitatea lui, în care *enérgeia* (mișcarea în curs de realizare) și *entelécheia* (rezultatul sau desăvârșirea mișcării) realizează și împlinesc o lume în actualitate. Actul poetic e „mișcat” mai ales de *dynamis*, potențialitatea care subîntinde creativitatea. Aceasta din urmă este mai degrabă de ordinul intuiției posibilului *non actu*, mișcarea prin care realul este imaginat *in potentia*. Astfel că, din acest punct de vedere, cum spune Plotin, „nu ceva în potență devine ceva în act, ci din ceea ce este anterior în potență se ivește ceea ce este ulterior în act”[13]. În potență se află substratul asupra căruia acționează imaginația poetică. Ea nu îl „creează” în adevăratul înțeles al cuvântului decât în felul său propriu de a-i trezi latența, punând-o în lucrare, conferindu-i o structură în devenire. „Căci irealul, hipo- sau hiperrealul, sau oricum l-am numi, trebuie să aibă o structură a sa, sau un mod determinat ori indeterminat al lipsei de structură, sau altceva asemănător, și relațiile sale de determinare

[13] *Enn.* II, 5, 2, în Plotin, *Enneade*, I-II, Editura Iri, București, 2003, p. 329.

ori de indeterminare trebuiesc intuite"[14]. Structura aceasta e chiar cea pe care sensul o „leagă", o încheagă în actul prin care deschide potenţele; e vorba mai curând de intuiţia unei structurări dinamice căreia îi dă un sens, posibilitatea actualizării. Dacă lucrurile stau astfel, deschiderea operată de actul poetic reprezintă nu atât transcenderea realului deja actual, ci intuirea potenţelor transcendente actului, deschiderea unui *dincolo* subzistent, dintotdeauna existent, al realului însuşi. Într-adevăr, „fără deschiderea într-un «dincolo» dintotdeauna, aripile spiritului s-ar atrofia"[15]. Or transcendenţa imemorială a posibilului este inaparentul intuit pe verticala trans-ascendenţei, la altitudinea unui alt nivel de structurare a realului. „Esenţa poeziei este, prin excelenţă, verticalitatea", rupturile de nivel, „treceri fulgerătoare de la un palier al realului la altul"[16]. O trecere prin spaţiul imaginal al unei necurmate restructurări, de la Acelaşi la Altul, al unei pre-faceri în care lucrurile sunt văzute *ca* lucrări, în formare, pre-văzute în posibila lor fiinţare. „Arta nu se poate socoti cu adevărat justificată decât tocmai printr-o astfel de *ontologie a posibilului*" (s. n.); „Nici cea mai simplă metaforă n-ar fi posibilă fără a adăuga fiinţei însăşi şi modulaţia fiinţei eventuale, un «va fi fiind», sau a fiinţei posibile cu «ar fi să fie», fără trimiteri către real care nu sunt încă realul, dar nu sunt nici refuzul realului"[17]. Transferul metaforic – şi travaliul asemănării pe care îl pune în joc – instituie, mai presus de orice, *posibilitatea* trecerii,

[14] Cezar Baltag, *op. cit.*, p. 100.
[15] *Ibidem*, p. 103.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*, pp. 131-132.

aventura descoperirii a ceea ce se află între a nu fi şi a fi drept interval în care se înscrie experienţa încercării fiinţei, al unui *posibil* fondator, căci „tentativa de a fi este şi ea un fel de a fi al realităţii, anume al celei ce se instituie”[18]. Este spaţiul imaginal prin excelenţă, un fel de a fi al imaginii posibile, aflată încă în trupul poetal care se vede *ca* real, căci el este *ca* realul pro-mis, transcendentul realului demis. Transferul este o proiecţie în posibil, pe calea semnificabilului care iese din inaparenţă, arată o imagine care se mişcă între nefiinţă şi fiinţă, tranzitând pustiul fiinţării. Iar „ceea ce se află între a nu fi şi a fi s-a dovedit, într-un sens, de pe acum mai semnificativ decât nefiinţa sau fiinţa în fixaţia lor”, un *ar fi să fie* care, aducând posibilitatea şi astfel un început de întemeiere, invocă „legea *de dinainte* ca lucrul să fie”[19]. Înainte ca lucrul imaginii să fie, ea e în lucrarea (în)fiinţării. „Paradoxul posibilului este că, înrudit fiind cu *posse* şi în ultimă instanţă cu *potentia*, este lipsit de orice putere. El exprimă chiar lipsa de putere, într-un sens”[20]. Dar, în actul poetic, este o posibilitate *orientată* (nu de intenţie, ci de intuiţie), ca trimitere către realul care se autopro-pune fiinţării.

Cum se reflectă această ontologie a posibilului în lumea poemului, în spaţiul de cumpănă al trecerii prin densitatea realului? Mai întâi ca abolire a referinţei directe la fiinţa lumii denotate, ca suspensie a oricăror determinaţii ce califică semantismul staticii şi al împlinirii autosuficiente, aşa cum întâlnim în poemul *Umbra*

[18] Constantin Noica, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 34.
[19] *Ibidem*, pp. 43, 50.
[20] *Ibidem*, p. 44.

et pulvis[21]: „Taci îngere. Clorofila e răzbunată./ Trupul meu vinovat se dizolvă-n amurg./ În albia formelor lumea abia mai înoată./ Apa arde. Malurile râului curg". O lume destrămată, dizolvată în absenţa luminii, în golul tăcerii şi al transcendenţei inter-zise. O lume oarbă care abia mai există în „albia formelor", îşi pierde conturul explicit, se de-formează resorbindu-se în magma informului[22]. Regresia spre originar marchează nu doar natura mundaneităţii eclipsate, dar şi – implicit – fenomenul imaginii, căci apa care arde şi malurile curgătoare urcă în prim plan imagini nonreferenţiale, a căror meta-ferenţă nu vizează ceva din lumea înconjurătoare, ci pun în lumină ceea ce – în chiar absenţa luminii – ar putea fi altfel decât este[23]. Obiecticitatea realului, prinsă în câmpul vizual al comprehensiunii, e subminată de dinamismul potenţelor lucrătoare în adâncul în care vederea nu pătrunde. Chiar dacă, în vederea comună, percepem lucruri în mişcare, ochiul le fixează în secvenţe succesive, le opreşte şi le juxtapune în imagini cinetice care apar în act. Dar ca ceva să fie ulterior în act trebuie să se ivească din ceea ce anterior e în potenţă. Altfel spus, putinţa mişcării nu stă în

[21] Cezar Baltag, *Euridice şi umbra*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988, p. 24.

[22] „Ca valul care părăseşte ţărmul", „Ca ţărmul care părăseşte apa" (*Între cele două maree*, în *op. cit.*, pp. 54, 55).

[23] Iată această imagine a trecerii spre originar în două strofe din poemul *Entropie*: „E timpul deci să înnoptez acum/ în ceaţă ca un râu în tâmpla lunii/ cu visele pornite pe un drum/ ce-a încetat de mult şi calea nu mi-i// decât o reincludere în cremeni/ acolo unde pot să mă mai cheme/ priveliştile, unui stol asemeni/ de grauri repezi lunecaţi din vreme" (în *op. cit.*, p. 70).

impulsul unei exteriorități la care ne raportăm ca la ceva ce nu ne privește. Neprivite, lucrurile se mișcă în absența imaginii; în lumea poemului însă lucrurile sunt mișcate altfel, așa cum o imagine fotografică mișcată arată devierea, transferul spre ceea ce, de data aceasta, se pune în mișcarea posibilului, curge în ochiul care vede. Imaginea exterioară e suspendată, și ea oricum se șterge în dispariția luminii, dar tocmai această suspensie a aparenței arată posibilul însuși al inaparentului: „Azi plini-voi în lacrimi porunca, povara:/ să mori, să te naști, să învii, să învingi./ Îți spui: am ajuns. Și iată, se topește cum ceara/ malul de cum îl atingi". Imaginea aceasta nu ajunge niciodată la împlinirea de sine – la arătarea sa *plină*, deplină – decât abolindu-se, transferându-și potențialitatea poetală în actualitatea poetică. Malul încă e în curgere, se topește de îndată ce ochiul îl atinge cu vederea, pentru că el e *golul* ieșit din vedere, predispus prefacerii[24]. Ce intră totuși în vedere e doar o mișcare ce o afectează, perspectiva răsturnată a regresiei spre potența poetală, spre un imagem al începutului, de dinaintea lucrurilor care se văd: „La un fir de vedere, la un pas de orbire/ țărmul începe să plece, recad în șuvoi;/ *umbra et pulvis sumus*, iubire./ Lumina se surpă hohotind peste noi". Imaginea se ivește între vedere și nevedere, abia întrezărită în apariția ei evazivă, mișcătoare. O imagine mișcată, care

[24] Absență sau gol mai semnificative decât plinătatea prezenței, pentru că ele întruchipează însăși posibilitatea plecării, a înscrierii în ceea ce (orice) va fi: „numai absența semnifică/ sau poate plecarea însăși este pentru tine Ființă/ mai plină decât piatra"; „golul ulciorului mai neprețuit decât lutul/ care-l înconjoară" (*Absența*, în Cezar Baltag, *op. cit.*, pp. 66, 67).

începe să plece, să treacă prin lucrarea propriei prefaceri. Lucrare a unei reducţii absolute, dar şi – complementar – a trans-formării[25]. Tot ce se reduce la beznă şi praf, la pulberea nimicului dusă de vântul care suflă încotro doreşte, recade în şuvoiul înfiinţării, renaşte în posibilul creaţiei. Pe ţărmul lumii care începe să plece, se pune la dispoziţia unei iubiri neţărmurite, a unui nou început, disponibil oricărui sens în lumina căruia şi-ar afla fiinţa, albia formei.

[25] Lucrare ce articulează raportul fenomenologic între dispariţie şi apariţie în intervalul unui *poate* şi, implicit, în cel marcat de saltul în transcendenţa Altuia: „Să mor şi să trăiesc/ între da şi nu oricât aş fi preferat/ lumina lui poate" (*Logică binară*, în *op. cit.*, p. 34), „Până dispari de-a binelea/ sau poate răsari/ în altă parte" (*Lumina din vârful dealului*, în *op. cit.*, p. 71). Importanţa intervalului („intervalul dintre sizigii", *Între cele două maree*, în *op. cit.*, p. 54), a pragului de trecere, zace în sensul punţii de legătură, al termenului mediu care să pună în relaţie nivelurile realului: „Lipseşte termenul mediu/ care nu e nici/ afirmaţie/ nici negaţie/ şi fără de care/ omul/ e o pasăre mută// Inventează-l" (*Ca soarele*, ciclul *De la capăt*, în Cezar Baltag, *Poeme*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, p. 231).

Daniel Turcea. O „fără de nume străvezime”

Etapele unei fenomenologii a luării măsurii, pe măsura esenței omului în care se arată distanța până la care retragerea divinului este posibilă, sunt semnele revelatoare ale posibilului însuşi al fiinţării. Poezia lui Daniel Turcea rosteşte anevoiosul drum al străbaterii distanței, pe urmele retragerii inaparentului în imaginea care îi descoperă chipul în chiar lucrurile în care el se acoperă, un drum al vederii dinlăuntru a ceea ce se manifestă mai presus de orice vedere, cerul ascuns şi logosul din care izvorăşte străvezimea celor ce urcă de la literă la duh, până în nemăsurabilul luminii în care Cuvântul nu mai e decât slăvire pură. „O cântare a treptelor” – cum e subintitulat volumul *Epifania* – care înalță spre nevăzutul în care totul începe, ia forma transparentă a urmării.

Treptele decreației

În trecerea invizibilă prin distanța deschisă de orizontul ființei, semnificabilul inaparent dobândeşte forma posibilității sale de expresie, ia chipul unei manifestări care se dă vederii. Un chip ce se arată ca

imagine a distanţei, ca retragere a fiinţei în departele non-manifestării. Altfel spus, manifestarea fiinţării semnificabile este cu putinţă doar în virtutea retragerii fiinţei în nemanifestatul lucrător al absenţei. Ceea ce primeşte chip se confruntă cu paradoxul fiinţei care iese din chip, cu nevăzutul care nu e de faţă, nu apare în faţa ochilor care nu au *ce* să vadă, pe faţa neînfăţişată a vizibilului. Depărtarea în care se retrage chipul divin deschide însă perspectiva, îi adânceşte extensia, căci ea arată însuşi chipul absenţei, dar al unei absenţe vii, care dă relief şi pregnanţă lucrurilor, „depărtarea însemnându-şi chipul" în locul dezertat, dezafectat, al unei urme. Semnul acestei prezenţe de absenţă desemnează prin omisiune, căci dacă „mereu depărtarea crescând// cearcăn/ pe suprafaţa adâncului"[1] se ascunde în nemanifestare, ea deschide adâncul, se arată ca supra-faţă a transcenderii posibile. Ascunsul nu e însă totdeauna adâncul; el e uneori vălul care opreşte vederea, „vălul cărnii"[2], al suprafeţei care se prezintă aproape, suficienţa lumii care, arătându-şi faţa, se substituie feţei divine, o acoperă şi o şterge din vedere: „vălul/ e-aproape stins/ ascunsă faţa", „viaţa mea e un văl ce-mi acoperă

[1] *Vina,* în Daniel Turcea, *Epifania* (1978), Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, pp. 133, 134. În continuare vom nota cu *E* poemele ce fac parte din volumul *Epifania* şi cu *PD* pe cele cuprinse în ciclul postum intitulat *Poeme de dragoste.* Paginile trimit la ediţia menţionată.

[2] *Calea lactee*, (*E*), p. 105. Sufletul – spune Simone Weil – „se ascunde în spatele cărnii, se acoperă cu ea luând-o drept văl" (*Forme de iubire implicită a lui Dumnezeu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 60); „carnea e vălul pe care îl aşezăm în faţa noastră ca ecran între Dumnezeu şi noi" (*Greutatea şi harul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, pp. 98-99).

chipul": „un chip ascuns de noapte/ sau un drum/ care începe şi se face nevăzut"[3]. Ascunderea înseamnă acum acoperirea, învăluirea în materialitatea opacă a manifestării mundane. Chipul uman nu numai că refuză distanța în care se vesteşte divinul, şi odată cu ea înălțimea la care e chemat să ajungă; el nu cunoaşte decât propriul chip, drept singura măsură a aparenței în care se închipuie în şi pentru sine. Închipuirea e retragerea chipului, nu înfățişare ci desfigurare. Ceva ce apare pentru a dispare, precum drumul care începe în vizibilitatea deschiderii şi se stinge învăluit în nevăzutul prost al imaginii de sine. Drum care nu îndrumă ci ascunde „adevăratul chip al firii", astfel încât „nici sufletul tău nu ți-l vezi/ ce-n tine se învăluie-n tăcere"[4]. „Vălul/ ce negrăit acoperă"[5] desparte vizibilul de invizibil; acoperindu-l pe acesta din urmă, îl propune pe cel dintâi ca singurul cu adevărat posibil. Mai mult: scoate invizibilul din dialectica manifestării; fiind acoperit, prin urmare de nevăzut, el nu există; lumea – inclusiv cea a omului – este imperiul vizibilului: *esse est percipi*. Dar din moment ce invizibilul este prin definiție nevăzutul, de ce trebuie acoperit, ascuns din vederea pentru care el oricum nu este, precum sufletul învăluit în legendă?

Să spunem mai întâi că retragerea adaugă invizibilului o dimensiune în plus, îl adânceşte, face invizibilul şi mai invizibil. Dar – din perspectiva inversă – invizibilul care se retrage face vizibilul şi mai vizibil, dându-i strălucirea manifestării esenței. Nu e prin ur-

[3] *Grădini* (*E*) ; *Iubire* (*PD*); *Despre poezie* (*E*), pp. 95, 248, 147.
[4] *Despre neînserata iubire* (*PD*); *Bătrânul către fiul său* (*PD*), pp. 227, 296.
[5] *Aici e poarta* (*PD*), p. 225.

mare invizibilul ce califică lucrurile pe care nu le vedem pentru că sunt acoperite de alte lucruri (grădina din spatele unei case); fiind ascunse vederii, acestea nu fac imagine. Invizibilul divin însă se retrage tocmai în imaginile în care el se poate arăta, iar dacă se arată *ca imagine* el se înfăţişează ca invizibil al vizibilului. În această perspectivă, sufletul nevăzut este ascuns în imaginea care îl acoperă, îl învăluie în faldurile groase ale raţiunii suficiente. Este „chipul lui cel tainic/ de care nu ştie/ încă având hotar/ mintea ia forma lucrurilor cunoscute/ dar ajungând la cel fără chip/ se face fără chip”[6]. Chipul sufletului, nevăzut de minte, rămâne retras în ascundere, acoperit de necunoaştere. Iar aici a nu cunoaşte înseamnă a nu vedea, a măsura în limitele cogitabilului, în forma pe care o comunică vizibilul. Nu poate fi cunoscut decât ceea ce se vede, imaginea ex-pusă în care lucrurile se formează în gândire, gândire care – la rândul ei – se adecvează obiectului pe care şi-l pune în faţă. Ceea ce nu i se înfăţişează în acest fel, în chipul obiectualizat al lucrurilor cogitabile, nu există. Or sufletul este un nemăsurabil, ca atare un necogitabil. „Chipul unui suflet” este „chipul tainic” atât timp cât el rămâne „chipul ascuns”[7]. În hotarele minţii care ia forma lucrurilor cunoscute, sufletul îşi întoarce faţa, se cufundă în nevăzutul fără imagine. Şi unde – pentru cine – ar putea avea el o imagine, dacă nu tocmai în cuprinsul eliberat al unei gândiri predispuse să-l primească la sine, să-l vadă aşa cum este, nu ca formă a vreunui lucru cunoscut, ca obiect *de cunoscut* într-o

[6] *Ce va fi* (*PD*), p. 220.
[7] *Bătrânul* (*PD*); *Gând* (*PD*), pp. 264, 250.

imagine mentală, ci ca „adevărata faţă a minunii"?[8] O gândire care nu mai gândeşte, ci priveşte, se lasă pătrunsă de forma dezvăluită a sufletului, altfel inimaginabilă, cuprinsă de lumina care o topeşte în viziune, laolaltă cu vălul descoperit: „când voi fi în tine, Lumină/ înconjurat de Lumină,/ spulberă/ acoperământul acesta/ ţesut peste ochi/ peste inimă"[9]. Acum – în perspectiva acestui posibil al imposibilului –, „când gândul începe să vadă/ şi solzi, din privire, să cadă",[10] revelaţia e deplină, invizibilul îşi arată imaginea, căci „nimic nu va rămâne ascuns"[11], tot ce era acoperit se descoperă, „toate i se arată precum sunt" „şi acoperământul/ trupul/ vălul/ tot cortul cerului/ se face străveziu"[12]. Noua imagine aduce la vedere chipul sufletului, în chiar transparenţa tuturor celor care îl acopereau[13]. Ceea ce se impunea şi se punea în vedere devine nevăzut, simplă aparenţă a derizoriului, dispariţie în imaginea nesubzistentă a mundaneităţii; în schimb, invizibilul (cu mintea, cu carnea, cu vederea trupească) se face vizibil, arătându-şi chipul neascuns, ieşind din retragere

[8] *Gând* (*PD*), p. 250.
[9] * * * (*PD*), p. 258.
[10] *Athanatos* (*E*), p. 158.
[11] *Certarea filosofilor* (*E*); *Taina desăvârşirii* (*PD*), pp. 155, 262.
[12] *Cel care, neştiut* (*PD*); *Trupul* (*PD*), pp. 294, 320.
[13] „Însă transparenţa nu e vizibilă. Vedem opacul prin intermediul transparentului, acel opac ascuns atunci când transparentul nu devenise transparent. Vedem fie praful de pe geam, fie peisajul de dincolo de geam, niciodată geamul însuşi. A curăţa praful nu are alt rost decât acela de a vedea peisajul", dar a-l vedea ca şi cum vederea mea ar fi absentă pentru ca el să fie prezent, „a vedea un peisaj aşa cum e atunci când nu sunt de faţă" (Simone Weil, *Greutatea şi harul*, ed. cit., pp. 178, 81).

„cu faţa descoperită"[14]. Cum să înţelegem această răsturnare a perspectivei, această pătrundere în distanţa nevăzutului, paradoxala posibilitate de a urma retragerea sa în imagine, de *a vedea ce nu se poate privi*?

Dar „a vedea/ ce nu se poate privi" e „ca şi cum te-ai naşte-n plin soare/ ca şi cum tot ce ştiai/ ar muri// iată/ se trezesc/ din ţesături, din oase, din ţărână/ ca dintr-un cort ies afară/ se-nalţă ca o flacără lină/ şi se văd/ se văd/ prima oară"[15]. O primă condiţie este, după cum am văzut, decreaţia aparenţei mundane, destrămarea imaginii pe care lumea o proiectează pe vălul ce ascunde chipul firii: „e drumul de la literă la duh/ şi primul pas e depărtarea lumii"[16]. Condiţie în care se poate întrevedea „ce-i dincolo/ de gânduri// în splendoare", nu în cea care se arată ca fapt de a apărea în lumina lumii, în centrul autarhic al ochiului lumii, ci în strălucirea discretă a ceea ce apare nevăzut, în imaginea inaparentului, a acelui *incognito* învăluit în „splendoarea de la marginea lumii"[17]. Marginea e smerirea, descentrare şi distanţare, cu atât mai pregnantă cu cât e mai ştearsă din vedere, dar şi recentrare, reducţie până la miez, „ca o descreştere, a lumii, înspre fruct"[18]. Apoi, complementar, o descreştere a trupului, căci – precum

[14] *Despre neînserata iubire* (*PD*), p. 227.
[15] *Prima oară* (*E*), p. 106.
[16] *Alb, veşmântul* (*PD*), p. 252. „A te goli de lume. (...) A te despuia de domnia imaginară asupra lumii" (Simone Weil, *op. cit.*, p. 49).
[17] *Balada splendorii* (*E*); *Athanatos* (*E*), pp. 120, 158. În „adiere de vânt lin şi acolo va fi Domnul" (*3 Regi* 19, 12).
[18] *Despre poezie* (*E*), p. 146.

în viziunea platoniciană[19] – „trupul e un râu/ izvorând înăuntrul focului", și atunci el e menit decreației, nu cu scopul abolirii ci în vederea sublimării, a transparenței în care sufletul se dezvăluie, „ca și cum sufletul ca sângele din cană/ ar fi privit în afară, fără văluri/ lina chemare/ și puținul trup"[20]. Schimbarea la față a trupului e o ardere de tot, până la lamura flăcării mângâietoare, „rouă/ înconjurată de flăcări"[21]; trupul ia chipul sufletului – „strălucea/ cu raze-năuntru"[22], – iar „sufletul se-nfășoară-n mătase": „schimbându-și fața/ acesta e trupul"[23]. Retragerea omenescului – a prea umanului – corespunde retragerii divinului; pentru ca divinul să se poată retrage în imagine, omenescul trebuie să se retragă din imaginea de sine. Tot „ce e omenesc rămâne-n urmă ca pielea unui șarpe", „să-ngroape *taina* sa de om/ luminii doar,/ *asemănare*"[24]. Pe ultima treaptă a decreației, în miezul ireductibil al absenței, „socotindu-se pulberea drumurilor"[25], omul e pregătit de urmare. Dar „nu putem urma/ decât fiind asemeni"[26], prin asemănarea cu lumina neasemuită a chemării. Ultima treaptă e prima pe calea urmării, *intrarea în*

[19] „Trupul unui om curge" (Platon, *Phaidon*, 87 d).
[20] *Rug* (*PD*), p. 259.
[21] *Vicleim* (*PD*), p. 291.
[22] *Trupul* (*PD*), p. 320.
[23] *Deasupra râului* (*E*), p. 113.
[24] *Vina* (*E*); *Floare carnivoră* (*E*), pp. 135, 150.
[25] *Certarea filosofilor* (*E*); *Epifania* (*E*), pp. 157, 190.
[26] *Cel care, neștiut* (*PD*), p. 293.

imagine ca în pulberea drumului, în cuvântul ce are „neomeneasca putere/ de-a numi neasemuirea"[27].

Imaginea de sub imagine

A te asemui cu neasemuirea nu înseamnă a fi după chipul şi asemănarea celui fără asemănare şi fără chip? A da morţii „tot ce ştiai" pentru a dobândi suprema cunoaştere a adevăratului chip al firii? Cunoaştere care ia totul de la început, înseamnă *începutul* absolut din care pornim pe o altă cale. „Când pleoapa de peste suflet se va ridica", descoperindu-şi adâncul, când „lumea pleoapele-şi va ridica/ să Te vadă" şi nimic nu va mai rămâne ascuns, „până la suflet/ se va vedea"[28], iar ceea ce pare să se vadă fără rest – în lumina ce inundă distanţa – este chipul care le întemeiază pe toate, *imaginea de sub imagine* din care tot ce este izvorăşte: „lumina-va taina iar/ numai nevăzut să vadă/ din nou

[27] *Şi cum fusesem chemaţi* (*PD*), p. 261. Dezgolirea este smerirea în Dumnezeu: „partea cea mai înaltă din insondabila sa profunzime răspunde coborârii supreme în profunzimea umilinţei" (*Predica 10*, în Meister Eckhart, *Benedictus Deus*, Editura Herald, Bucureşti, 2004, p. 183). Abia acum sufletul intră în imagine, dar într-o imagine care e una cu Dumnezeu, „omul umil" fiind cel al cărui „suflet pătrunde în Imagine, unde nimic nu-i este străin, unde există numai Imaginea cu care el face o singură Imagine", rămânând „în lumina pură în care Imaginea sa este totuna cu Imaginea lui Dumnezeu" (*Predica 44*, în Alain de Libera, *La mystique rhénane. D'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Seuil, Paris, 1994, p. 271).

[28] *Iubire, împărăteasă* (*E*); *Voci, în zăpadă* (*E*); *Deasupra râului* (*E*), pp. 174, 91, 109.

cum încep, în slavă/ cele ce păreau morminte/ lucruri și așezăminte/ dinăuntru, din afară/ *tăinuind vor lumina*" (s. n.)[29]. Înainte de a zăbovi asupra ultimei imagini, să spunem că noul început convertește pe cele ce nu (mai) sunt la ființă; cele ce par pentru totdeauna moarte (apariției lumești, ca și lucrurile imaginate sau tematizate, pe scurt: voalate) se ridică transfigurate la viață[30]. Precum sufletul descoperit, ele se văd nu așa cum sunt în lume, drept apariții dispărânde ale faptului de a fi, ci ca semne ale invizibilului în vizibil, după chipul lor originar. Ce se vede e nevăzutul, dar nu în forma vizibilității mundane, ca manifestare a unei experiențe sensibile, a unui dat imediat perceptibil, ci ca devoalare a inaparentului, ca developare a imprevizibilului pe ecranul luminos al sufletului. Aici începe drumul, zborul, trezirea („trezește zborul ce l-ai pus în ou/ gânditul ou/ al sufletului"), dar și taina pe care lumina o potențează („sfârșește-te noapte,/ începi, taină")[31]. În acest interval al revelării inevidentului, începutul e înainte de toate dezlumire, de-scriere în care lumea destituită pierde atributele manifestării; pentru a fi într-adevăr *înainte* de toate, „numai descrierea/ întregii lumi/ ar putea fi/ începutul"[32]. Totul începe din nou, se naște din nou,

[29] *Iubire* (*PD*), p. 305.

[30] „Dumnezeu Și-a ales pe cele de neam de jos ale lumii, pe cele nebăgate în seamă, pe cele ce nu sunt, ca să nimicească pe cele ce sunt" (*1 Cor.* 1, 28), „cheamă la ființă cele ce încă nu sunt" (*Rom.* 4, 17).

[31] *Balada splendorii* (*E*); *Anastasia* (*PD*), pp. 119, 288.

[32] * * * (*PD*), p. 234. Deoarece „natura nu este în sine decât o scriere de care se slujește revelația dumnezeiască" (Nikolai M. Tarabukin, *Sensul icoanei*, Editura Sophia, București, 2008,

de sus, iar ce se vede e cerul de deasupra sufletului, „sufletul/ ca alte ceruri"; „atunci începe/ între om şi sine-ntregul cer", „un dor de început de lume/ (...) când cerul/ era ascuns în cele ce nu sunt"[33]. Începutul e ascundere a înaltului în adânc; chipul se desenează între cer şi lume, în mediul trans-aparent al ambivalenței. „Era sub cer dar nu era în lume"[34] desemnează nu localizarea ci starea, natura primordială a distanței ce se deschide încă de la început. Ascuns în cele ce nu sunt, cerul e imaginea posibilului care semnifică înainte de a fi. Posibilul e abia vizibilul, inaparentul în care se oglindeşte ceea ce deja este în cele ce nu sunt, „mai ascuns decât viața-n semințe/ decât gândul sub pleoape/ dar asemenea unui cer adâncindu-se"[35]. Începutul e noua naştere, de data aceasta după chipul şi asemănarea cerului, căci dacă „ne naştem// a doua oară// atât de aproape de cer", nu din lume ne desprindem pentru a fi[36], ci din cerul pe care îl purtăm în adânc, în leagănul cerului *înconjurat*, învelit în Viață, aşa cum „Viața ce-nconjură cerul" moşeşte naşterea sufletului, îmbrățişează chipul înfiripat, înaripat în „taina ce-nconjoară şi ține cerul/ cum ții un fulg/ în palmă, de zăpadă"[37].

Ce înseamnă acum faptul că ceea ce se vede şi face imagine *luminează tăinuind*? Ceea ce ajunge la

p. 56), ea trebuie de-scrisă de naturalitatea ei pentru ca sensul supranaturalului să se poată revela.

33 *Zid* (*E*); *Vina* (*E*); *Împărăteasă, iubirea* (*E*), pp. 138, 133, 176.

34 *Pe munte* (*E*), p. 193.

35 *Mai ascuns decât viața* (*PD*), p. 310.

36 „Căci chipul acestei lumi trece" (*1 Cor.*, 7, 31).

37 *O, cum adevărul* (*PD*); *Suferința* (*PD*); *Marea dragoste* (*PD*), pp. 322, 232, 230.

manifestare din neființa celor ce vor fi se arată ca imagine a începutului, dar începutul în sine luminează fără a fi văzut, pune în lumină fără să apară *ca* lumină. Deşi văzut în lumina care îl înconjoară, cerul sufletului rămâne inaparentul nemanifestat, retras în pura sa transcendență: „cel care, neştiut, cum nu ştim cerul/ se roagă-n cerul vieții, cer ascuns/ în el, acum, văzând ce ochii nu văd/ şi ascultând, nu sunete, ci viața/ grăind fără cuvinte"[38]. Ceea ce se vede nu se ştie, ceea ce se ascultă e fără de cuvinte, păstrează distanța, căci – „ascultarea/ cerului mereu depărtându-se" – ceea ce face semn – de ființă şi urmare – nu se vede, „par îngropate semne/ cele văzute"[39]. Şi atunci ce se dă vederii este imaginea care în sine nu e începutul, dar în care – cu care – totul începe *să se vadă*, chip al sufletului profilat pe chipul altui cer, pe fundalul pus în abis, al luminii nevăzute, precum „pleoapele sub pleoape ca un cer/ într-altul"[40]. Înseamnă că ceea ce apare „uşor/ peste ape/ ca la-nceput" e semnul de prezență al unei absențe, imaginea văzută de la distanță, posibilă doar în şi ca distanță, a ceea ce continuă să se distanțeze, să se retragă mai presus de vedere: „deasupra semnelor ca într-un nor de pace/ roua, ca-n miezul sufletului ce respiră/ şi nu-i ştim fața/ deşi în noi se află/ şi totul/ înconjurându-se de cerul său/ ca o sămânță/ atât de alb şi de fragil/ s-ar face străveziu/ şi lasă/ clară, *vederea/ vederii dinăuntru*" (s. n.)[41]. Deasupra semnului care se dă vederii, ceva semnifică în ascuns, în adâncul înaltului;

[38] *Cel care, neştiut* (*PD*), p. 293.
[39] *Atingeți* (*PD*); *Gând* (*PD*), pp. 312, 250.
[40] *Alb, veşmântul* (*PD*), p. 252.
[41] *Rug* (*PD*), p. 260.

în miezul sufletului până la care vederea ajunge se deschide cerul altui cer, un cer într-altul[42]. O faţă nevăzută în transparenţa inaparentului, dar care, limpezind vederea, se arată în ascundere, se dezvăluie în propria învăluire[43]. Vederea vederii rămâne în nevăzut, este *a nevăzutului* însuşi, iar ceea ce se vede este chipul unei diafanii: roua precum un fulg de zăpadă, „ca lumina/ cea mai ascunsă/ privirii", „ca lumina/ ce doarme-n floare"[44]. Lumina acestui cer la puterea a doua, învăluită în chipul cerului vizibil, „e-n nevăzut cum e zăpada/ în mâna flăcării"[45], face vizibilul şi mai vizibil, adâncindu-l în perspectiva nevăzutului, a nemaivăzutului posibil. Prin reducţia datelor sale obiectiv-sensibile, vizibilul e străluminat de invizibil, vederea se topeşte în *pre*-vedere, se lasă străvăzută, vede în lumina unei alte vederi. Vederea e acum retragere, în chiar deconstrucţia semnelor vizibile, acces regresiv la începutul care o face cu putinţă, aşa cum pleoapele se deschid sub pleoapele altui cer, aşa cum prin petalele desfăşurate transpare lumina pe care ele o înfăşoară: „în suflet/ petală cu petală/ cum se coboară-ncet/ ceruri coboară", „începuse/ în el o lumină, un cer/ tainic să se desfăşoare/ ca petalele lotusului", „lumina/ ce-nconjoară

[42] „Şi am văzut cer nou şi pământ nou. Căci cerul cel dintâi şi pământul cel dintâi au trecut" (*Apoc.* 21, 1).

[43] În acest sens vorbeşte Schelling despre subiectul învăluit (*implicitum*) şi predicatul dezvăluit (*explicitum*), cf. *Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine et les questions connexes. Philosophie et religion*, Vrin, Paris, 1988, p. 152.

[44] *Iubire* (*PD*); *Bătrânul către fiul său* (*PD*), pp. 269, 296.

[45] *Fructe* (*E*), p. 116.

cu apele-i un cer/ ca pe un nufăr care își deschide/ mulțimea lui de pleoape înăuntru”[46].

Actul acestei treptate desfaceri parcurge în amonte orizontul manifestării, până la *pre*-facerea în care toate se resorb, revin la sursă, intră în imaginea în care divinul se retrage: „în miezul focului/ s-a ascuns apa”, „o picătură/ ce se prelinge înapoi în chipul apei”[47]. Ceea ce dispare din vedere pune în vedere, se arată nu în apariția unei evidențe sensibile, ci ca esență a manifestării, ca inevident ce luminează și pune în lumină[48]. Dacă „frunzele au lumină în miez”, adevăratul chip al lucrurilor este cel ce duce vederea către început, poartă spre izvorul care îi dă chip, fiind el însuși chip al începutului, „desăvârșirea/ ce înăuntru-ncepe/ străvezie”[49]. Începutul e izvorul, prototipul tuturor tipurilor, neimaginabilul, întoarcerea cuvintelor ce rostesc chipul lumii la necuvântul rostirii luminoase, în Cuvântul Vieții și al schimbării la față. În „clipa când apare viața în cuvinte”, „din/ trupul acest-al cuvintelor/ ce se schimbă la față/ din lucruri/ din înțelepciunea înstelată/ ca din moarte, învie acum/ Cuvânt necuprins”[50]. Luminând litera,

[46] *Grădini* (*E*); *Ea e o pasăre* (*PD*); * * * (*PD*), pp. 95, 314, 235.

[47] *Deasupra râului* (*E*); *Izbăvire* (*E*), pp. 110, 107.

[48] „Căci trebuie să admitem acest paradox: ca instanță exterioară conștiinței, fenomenul rămâne perfect neevident (...). Evidența nu vede nimic dacă donația nu-i dă să lase să apară ceea ce nu-i aparține, inevidența esențială a faptului de a apărea ca fapt de a apărea fenomenal” (Jean-Luc Marion, *Fiind dat. O fenomenologie a donației*, Editura Deisis, Sibiu, 2003, pp. 70-71).

[49] *Vameșul pictând sau călătoria* (*E*); *Aproapele* (*E*), pp. 123, 197.

[50] *Fructe* (*E*); *Din litere* (*E*), pp. 117, 153. „Din litere ca dintr-o urnă/ din cenușa numelor/ din trupul cuvintelor/ ce se

transfigurându-i semnul în semnificare, duhul cuvântului arată adevărata faţă a celor pe care le face rostind. „Aici/ cuvintele nu mai pot fi auzite/ decât intrate-n sfânta lor cadenţă"[51], reîntoarse la sensul dintâi, în ritmul indicibil al necuprinsului în care toate se cuprind: „Numim lumini nespuse şi singura lumină/ şi nimeni, niciodată/ izvorul să-l privească,/ buna umbră/ adâncul necuprins"[52]. Necuprinsul – incomprehensibilul – e neasemuirea, apariţia de nespus şi de neprivit a străfundului, „Cuvânt/ văz-duh", „roua Cuvântului ce-nvie dăruieşte", dă numele şi „înfăţişarea cuvintelor": „izvor/ înmiresmată de Cuvânt amiază"[53]. Numeşte fără a putea fi numit, ridică lucrurile din moarte la viaţă, căci ele respiră acum în lumina în care semnifică, rostesc viaţa care le cuprinde. Poate cuvântul poetic să rostească acest grai în care Cuvântul luminează, să fie cuprinsul mărturisitor al epifaniei? Ce nume va da el „fericirii/ de-a străbate până la ultimul cer", cum va putea „să aibă/ în el acum/ focul Cuvântului/ şi să nu ardă"?[54] Lăsând să se rostească în el *ultimul*, primultimitatea izvorului din care procesează toate cuvintele. Logos-ul este izvor de revelaţie, Cuvântul nevăzut care face cuvintele să vadă, să mărturisească „minunea/ şi ce e mai presus", să fie cuvintele vieţii, înviind în

schimbă la faţă/ din înţelepciunea-nstelată/ ca din moarte, învie/ învie acum/ Cuvânt necuprins" (*Din litere*, *PD*, p. 311).

51 *Despre poezie* (*E*), p. 147.

52 *Frumuseţea acestei zile* (*PD*). „E-adânc ascuns/ şi nimeni niciodată/ izvorul să-l privească" (*Numim*, *PD*, p. 325).

53 *Epifania* (*E*); *Iubire, împărăteasă* (*E*); *Peisaj* (*PD*), pp. 190, 173, 181, 300.

54 *Certarea filosofilor* (*E*); *Portret din memorie* (*PD*), pp. 157, 278.

lumină, „înmiresmând// cerul numindu-l cer”, „înmiresmând ultimul val al lumii”, cel care fără durere se întoarce – precum reflectarea într-o oglindă – în Cuvântul care îi dă viață[55]. A vorbi în lumină înseamnă a lumina, a vedea numind „lumină/ odihnind lumină”, „făcând fiecare lucru rostit, străveziu”[56]. Cuvintele care se rostesc în izvorul Cuvântului dau slavă inepuizabilului, „izvorul vieții/ pururi izvorând”[57]. Logos-ul se revarsă neîncetat în toate cele care îl manifestă, dând nume chiar transparenței care îl arată în trupul cuvintelor. Dacă „lumina şi adâncul sunt veşmintele”[58], ce se vede este tocmai ce se spune, prin vălul diafan al luminii din adânc. Astfel încât „a fi în Cuvânt lângă izvorul/ ce mereu rămâne privirii străin”[59] semnifică a cuvânta şi a vedea fără prag, în nelimitarea unui *mai pre-sus* care întoarce lumea pe dos, o răsfrânge în adâncul începutului şi în lumina înaltului, o îmbracă în cuvântul nemuririi: „Când Cuvântul în noi se arată/ aşa

[55] *Logos, izvorul* (*E*); *Portret din memorie* (*PD*), pp. 200, 277. În acest sens, Logos-ul înseamnă rațiune (*ratio*), dar şi relație, „tocmai deoarece funcția λόγος-ului rezidă în simplul fapt-de-a-face-ceva-să-se-vadă” (Martin Heidegger, *Ființă şi timp*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 45), să apară ca ieşire din ascundere şi să poarte în apariția însăşi care se dă vederii chipul întipărit al ascunderii. În orizont creştin, rațiunea este izvor de lumină al cunoaşterii clarvăzătoare, Logos-ul consubstanțial lui Dumnezeu: „Rațiunea care-l clarifică pe om este *Verbul* sau Înțelepciunea lui Dumnezeu însuşi” (Nicolas Malebranche, *Traité de morale*, Ernest Thorin Éditeur, Paris, 1882, p. 1).

[56] *Logos, izvorul* (*E*); *Trup* (*PD*), pp. 200, 275.

[57] *Logos, izvorul* (*E*), p. 203.

[58] *Numim* (*PD*), p. 325.

[59] *Certarea filosofilor* (*E*), p. 154.

luminând, aşa clar/ şi faţa Lui străluceşte ca soarele/ atunci hainele lui se fac albe/ şi hainele sunt cuvântul/ bunei vestiri a biruinţei/ desăvârşite/ asupra morţii"[60].

„Acum, din nou, ca la-nceputul Cărţii"[61], Înălţimea Feţei ne întoarce la Pre-faţa nevăzutului care se pune ca început. Început al luminii care, deşi se revarsă peste toate câte sunt făcându-le să strălucească în transparenţă, rămâne ascuns, retras în adâncul inaparentului. Perspectiva deschisă permite vederea până la suflet, la imaginea cerului din cer, dar invizibilul se dă ca invizibil, păstrându-şi transcendenţa. Vedem lucrurile luminate de soare, dar nu putem pătrunde cu privirea în lumina sa orbitoare. „Poate e soarele/ deasupra sufletului", „nevăzutul soare", „soarele/ în ceru-ascuns, doar luminând"[62]. Nu e însă strălucirea soarelui care cuprinde faţa evanescentă a lumii sensibile: „nu vei mai avea soarele ca lumină/ ziua şi strălucirea nu te va mai lumina// necuprinsul va risipi peste tine/ neînserata lui lumină"[63]. Ascunsul nerevelat pune în lumină şi în vedere tot ce iese din ascundere, se arată ca taină a tainelor ce luminează tăinuind. Or acest *absconditum* rămâne în noaptea numinosului, nu are faţă pe care să o arate, este „fără de chip, ca să ne fie drag/ şi fără-nfăţişare, ca să ne putem uita"[64]. Faţa de neprivit a dumne-

[60] *Murim pentru a nu muri* (*PD*), p. 245.
[61] *Din nou acum* (*PD*), p. 231.
[62] *Deasupra râului* (*E*); *Floare carnivoră* (*E*); *Cel care, neştiut* (*PD*); *Peisaj* (*PD*), pp. 113, 150, 293, 300.
[63] *Necuprinsul* (*PD*), p. 304. „Nu vei mai avea soarele ca lumină (...), ci Domnul va fi pentru tine o lumină veşnică" (*Isaia* 60, 19). Cf. *Apoc.* 21, 23; 22, 5.
[64] *Poem de dragoste* (*PD*), p. 228. „Dumnezeu ascuns" (*Isaia* 45, 15), „Dumnezeul necunoscut" (*Fapte* 17, 23): „Acesta este chi-

zeirii al cărei „văl acoperă să nu/ ne orbească adevărul/ ochii noştri de ţărână/ nu mai pot cunoaşte cerul”[65]. Cel neasemuit este fără chip, adică fără asemănare cu vreunul din lucrurile existente. El instituie pasajul, trecere şi ruptură de nivel, distanţa dată nu spre despărţire, ci spre străbatere, între chipul de jos al lumii, în care toate sunt de acelaşi nivel, nivelate în forma aparentă a Aceluiaşi, şi chipul de sus al Formei de lumină în care dumnezeirea se retrage. Se retrage şi cheamă, în retragerea chipului neînfăţişat, îl aşteaptă pe cel trecător prin chipul lumii în forma netrecătoare. Ridicare a vederii la înălţimea Feţei care iese la vedere, dând de înţeles că dă ceva de neatins cu simpla vedere la nivel: un superlativ absolut[66]. E un alt fel de a spune că trecerea prin distanţă presupune schimbarea, itineranţa ori convertirea celui care poate şi trebuie să se schimbe pentru a putea rămâne în Cel neschimbător[67]. Un ultim

pul lui Dumnezeu celui nevăzut” (*Col.* 1, 15). Adică „ceea ce, comparat cu orice alt existent, este supra-existent, nu doar ca *idee* superioară, ci ca *Existent efectiv*” (F. W. J. Schelling, *Philosophie de la Révélation*, Livre I, PUF, Paris, 1989, p. 176).

[65] *Născuta lumină* (*PD*), p. 268. „Şi l-a acoperit căci nu cu ochii/ privea” (*Rug*, *PD*, p. 259). „Şi şi-a acoperit Moise faţa sa, că se temea să privească pe Dumnezeu” (*Ieşirea* 3, 6).

[66] Aici, într-adevăr, „Înaltul este un cifru esenţial al transcendenţei”, căci, pe de o parte, „Înălţimea lui Dumnezeu se manifestă cel mai bine prin pogorârea sa în care El rămâne totuşi Înaltul-Desăvârşit” iar, pe de altă parte, „doar înălţimea lui Dumnezeu poate «garanta» că înălţarea creaturii nu se preschimbă în disoluţie” (Miklos Vetö, *Philosophie et religion*, L'Harmattan, Paris, 2006, pp. 114, 81, 87).

[67] În „substanţa lui Dumnezeu care face lucruri schimbătoare fără să se schimbe ea însăşi” (Sf. Augustin, *De Trinitate*, I, c). „Noi, cei care suntem schimbători, schimbaţi în mai bine

văl aşadar, neînchipuit, care – ascuns sub chip – dezvăluie lumea în transparenţa ei absolută, nelumească: o „fără de nume străvezime"[68].

Şi atunci cum poate fi cunoscut cerul? Dacă sufletul e *ultimul* vizibil, ultimul chip al cerului în care nevăzutul se retrage, „a cunoaşte/ cerul, înseamnă/ a fi cerul", a te pătrunde de chipul ceresc al inimii, a primi „în potirul/ inimii tale – cum cerul/ nu poate cuprinde, nici spune", a te *ascunde* în *primul*, în acel „adânc/ al tainei/ cer/ al cunoştinţei" care e chiar începutul: iubirea, „înţelepciune fără sfârşit"[69]. E o cunoaştere acoperită, a divinului care nu îşi arată faţa, dar care se descoperă în imagini, strălucind în retragere. Astfel încât mintea, ajungând la cel fără chip, se face ea însăşi fără de chip, adică necunoaştere, cunoaştere neştientă[70]: „numai taină şi numai dar/ nevăzut/ deasupra adâncului/ inimii/ fără să ştiu/ fără să pot înţelege"[71]. Darul nevăzut

– adaugă el –, suntem făcuţi să participăm la Verbul care e neschimbător" (*Epist.* 140, 4, 12).

[68] *Pe munte* (*E*), p. 193.

[69] *Cunoaştere* (*E*); *Tu* (*PD*), *Împărătească, iubirea* (*E*); *Iubire, înţelepciune fără sfârşit* (*PD*), pp. 86, 303, 180, 316. Adică *filo*-sofie: „Înţelepciune a iubirii ce se află în slujba iubirii" (Emmanuel Lévinas, *Altfel decât a fi sau dincolo de esenţă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 330).

[70] Tăcere a înţelepciunii ignorante, înţeleasă în sens cusanian, de convertire a intelectului prin intermediul credinţei maxime şi al iubirii unificatoare (cf. Nicolaus Cusanus, *De docta ignorantia*, III, 11; Editura Polirom, Iaşi, 2008, p. 475). Cf. de asemenea „ignoranţa doctorală" (Montaigne), „ignoranţa savantă" (Pascal) sau „ştiinţa neştiutoare" (Schelling).

[71] *Străvezime* (*PD*), p. 281. „În adevăr vei cunoaşte / ştiind făr-a înţelege" (*Fructe*, *E*, p. 116).

e dăruirea însăşi, a luminii cunoaşterii apofatice, neg-intuiţie revelatoare, donaţie a invizibilului care ne vede: „Din câte ştim/ ce nu ştim, e lumină", iar „toate cunoscând/ desăvârşirea necunoaşterii începe"[72]. Imaginea divină se profilează ca răsturnare a înaltului într-un chip ne-închipuit, revers al feţei, chemând la ştergerea înfăţişării, la întoarcerea chipului uman în (spre) întunericul supra-luminos[73]. Retragerea în imaginea ce apare la distanţă şi intrarea în distanţa imaginii, străbaterea ei până la inimaginabilul inaparent reprezintă calea regăsirii începutului absolut, restabilirea sa *în sfârşit*, ca început nesfârşit[74]. În *sfârşitul* (finitul) lor fenomenal,

[72] *Cel care, neştiut* (*PD*); *Bătrânul* (*PD*), pp. 294, 266. „Nicăieri nu se înţelege mai bine măsura nedesăvârşirii omului decât în lumina feţei lui Dumnezeu ce apare în oglinda vederii divine" (Guillaume de Saint-Thierry, *Epistola ad Fratres de Monte Dei*, c. 3, *apud* Henri de Lubac, *Le mystère du surnaturel*, Cerf, Paris, 2000, p. 266).

[73] „În norul cel întunecos" (*III Regi*, 8, 12), „în negură" (*II Paralipomena*, 6, 1). „În acest întuneric supra-luminos – spune Dionisie Pseudo-Areopagitul în *Teologia mistică*, II – dorim să ajungem, şi să vedem, şi să cunoaştem, prin nevedere şi necunoaştere, ceea ce-i mai presus de vedere şi de cunoaştere, ceea ce-i nevederea şi necunoaşterea în sine – căci aceasta înseamnă a vedea şi a cunoaşte cu adevărat" (*Numele divine. Teologia mistică*, Institutul European, Iaşi, 1993, p. 150).

[74] În Introducerea la *Initia philosophiae universae* (conferinţele de la Erlangen), Schelling subliniază caracterul inexplorabil al acestui Prius absolut: „Ceea ce este începutul absolut nu se poate şti; tranzitând în cunoaştere, el încetează să fie începutul şi trebuie prin urmare să înainteze până ce se regăseşte ca început. Începutul restabilit ca început care se ştie este finalitatea oricărei cunoaşteri" (*apud* Xavier Tilliette, *Schelling*.

lucrurile se manifestă inaugural, în *începutul* (infinitul) lor numenal. Ceea ce străluceşte acum, neînchipuit de intens, e o „lumină mai presus de strălucire", căci tot ce, fără a fi văzut, dă de văzut, înalţă vederea „dincolo de cer, în lumină"[75]. Chipul supraceresc al divinului se ascunde în lumină, în slava nevăzutului, iar ceea ce „numim lumină nespusă şi singura lumină/ ascunsul"[76] e vălul transparent al luminii prin care se filtrează imaginea lui Dumnezeu. „Oare nu vi s-a părut niciodată/ lumea atât de transparentă?"[77] Iar chipul divin nu este el atât de inexistent, atât de transcendent, până la străvezime, dincolo de fiinţă? Căci „inexistent în lumină/ din sfiala de a nu orbi/ astfel s-a arătat în lumină"[78]. Astfel s-a arătat în viaţă, ca Viaţă în lumina lumii transfigurate, în sufletul celui pe care l-a schimbat la faţă. Pentru care moarte nu este, nici imagine sau formă trecătoare, văl al cunoaşterii în parte. „În clipa morţii va inunda lumina/ gustul ei pe buzele mele/ bucuria ei e în mine/ atunci însă, vălul ei se va ridica"[79].

O artă a imprezentării

O mică artă poetică, destul de explicită de altfel, în care e concentrat miezul problematicii expuse anterior,

Une philosophie en devenir. II. *La dernière philosophie*, Vrin, Paris, 1992, p. 147).

[75] *Povestiri* (*E*); *Iubire* (*PD*), pp. 214, 249.

[76] *Numim* (*PD*), p. 325.

[77] *Atât de transparentă* (*E*), p. 130.

[78] *Inexistent* (*E*), p. 126.

[79] *Din nou acum* (*PD*), p. 231.

este poemul *Pentru a picta un peisaj*[80]. Nu cu o artă a reprezentării avem de a face, ci cu una a *imprezentării*, în care peisajul se arată în natura inevidentă a formei interioare: „orice peisaj are mai ales un chip nevăzut/ dar nu-l poți/ picta/ decât după ce – meditând, apropiindu-te – ai devenit/ chiar peisajul". Dacă ceva se arată la modul imprezentabilului, el nu se manifestă (în rama unui tablou, ca şi în corpul unui poem) în datele sale reprezentabile, imediat perceptibile, trans-puse în vizibilitatea unui orizont. El este ceea ce nu e de față, nu are fața manifestării; dacă totuşi putem vorbi de fața unei manifestări fenomenale, aceasta doar în virtutea esenței pe care o în-fățişează. Fața văzută a peisajului este priveliştea creată de ochii ce privesc, reprezentarea care se dă ca semn de recunoaştere. Ceea ce nu dă semn, nu face imagine şi e de ne(re)cunoscut este chipul nevăzut, inaparentul ascuns în chiar vizibilul manifestării, în distanța în care lucrurile dobândesc o adâncime. A parcurge distanța înseamnă a te apropia de ceea ce nu încetează să se îndepărteze, căci chipul de sub chip îşi păstrează transcendența neştirbită, stă la distanță. Cu adevărat semnificativă este însă străbaterea *prin* peisajul distanței, meditația ca apropiere nesfârşită. A deveni chiar peisajul este un act fără tranzitivitate; vederea e lipsită de obiect, căci ea nu vede chipul voalat al naturii inaparente; mai mult decât o privire fără țintă, e receptivitate pură, se lasă impregnată de ceea ce nu intră în orizontul ei[81]. O lucrare a pasivității prin care

[80] *E*, p. 97.

[81] Vorbind – în „Filosofia peisajului" – despre portretizarea naturii în peisaj, N. M. Tarabukin subliniază faptul că peisajul reprezintă o imagine prin care se dezvăluie în natură prezența

te ex-pui vederii nevăzute, intri în perspectiva inversă a invizibilului: a picta (în) nevăzutul însuşi. „Aici, şansa ce ai/ în câteva secunde fără să revii/ dintr-o singură trăsătură de pensulă/ pot fi câteva puncte suspendate în gol”. Chipul nevăzut transpare – preţ de o clipă – în imagini fulgurante, pâlpâitoare în golul din care se desprind[82]. Ipostaze imaginale date intuiţiei eidetice, ele sunt manifestările poetale ale inaparentului, frânturi din chipul ascuns, în-semne survolând peisajul văzut în suspensia oricăror determinaţii sensibile. Căci ceea ce se vede acum este un imprevizibil, nemaivăzutul care iese din ascundere fără să se ofere în întregime, chipul unui peisaj pe care nu îl avem în vedere, neexperiat ca atare, in-sensibil şi ne-suferit în existenţa obiectivă[83].

Invizibilul *se face* vizibil prin filtrul vizibilului; inaparentul se dă în trans-aparentul imaginal, ia forma imaginilor pe care vederea nu le *are*. Deşi invizabile sau – mai degrabă – tocmai pentru că sunt nevizate, ele nu intră în vedere, vederea nu le cuprinde; ea se lasă cuprinsă de distanţa necuprinsă care i *se dă*, se re-dă la nesfârşit, precum izvorul inepuizabilului reînceput. În

divină: „Ca formă religioasă a picturii, peisajul este chemat să arate sub formă artistică sfinţenia potenţială a chipului naturii: ca atare, peisajul nu este doar un gen de artă filosofică, ci, într-o anumită măsură, şi o concepţie teologică” (*op. cit.*, p. 54).

[82] O clipită a începutului nesfârşit în care „prezentul este înghiţit de veşnicie” (*ibidem*, p. 81).

[83] Excluzând aprezentabilul, „pictura smulge privirea de atracţia pământului, de fascinaţia singurului ei peisaj” (Jean-Luc Marion, *În plus. Studii asupra fenomenelor saturate*, Editura Deisis, Sibiu, 2003, p. 75).

schimb, „nemurirea/ chipului ascuns nu-ncerca s-o redai"; ceea ce apare în vedere este, la rândul său, chipul învăluit al *ultimului* ireductibil, neînchipuitul care stă sub chip. Ca ultim al esenței, el se dă ca *prim* al ființării; se arată în ascundere, în taina supradeterminării. Cele în care se arată nu pot fi scrise, ci doar de-scrise, de-create în manifestarea lor pieritoare: „privește cum o descriu/ cele gata să piară", căci drumul spre chip „tocmai cele ce pier, ca zăpada-l/ descriu cel mai bine". Moartea fenomenului (și a perspectivei mundane a oricărei manifestări) este agentul acestei pre-faceri, acidul coroziv al desfacerii care dizolvă, reduce lucrurile trecătoare la miezul netrecător, nu prin abolirea ci prin dez-văluirea lor[84]. Trecerea prin distanță menține distanța, dar desfășoară drumul, iar drumul străbate

[84] Este modul de a-l slăvi pe Dumnezeu prin cunoașterea necunoașterii, adică „prin negarea tuturor celor existente, cum fac sculptorii, care îndepărtează tot ce împiedică vederea clară a ceea ce-i ascuns, și care scot la iveală frumusețea cea adevărată și ascunsă prin simpla luare." (Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Teologia mistică*, II). În mod analog, pictarea chipului ascuns al peisajului dezafirmă orice determinație a vizibilului care voalează, „ca să cunoaștem într-un mod neacoperit acea necunoaștere acoperită de toate cele cunoscute în toate cele existente și ca să vedem acel întuneric supranatural ascuns de toată lumina aflătoare în cele existente" (*op. cit.*, p. 150). „Negația – comentează J.-L. Marion –, departe de a deschide către vid, degajează și sublimează o siluetă, așa cum sculptorul [sau pictorul, în cazul poemului lui Turcea, *n. n.*] eliberează din materia brută și vizibilă ceea ce face invizibil nevăzutul care trebuie văzut – forma însăși. (...) Mai mult: odată eliberată statuia, vizibilitatea brută a materiei rămâne invizibilă, ba chiar, ca să zicem așa, trebuie să devină invizibilă, pentru ca în ea să apară chipul formei" (*op. cit.*, p. 213).

nevăzutul în posibilul îndepărtat al deja-vederii, trece prin vălul imaginii ca, de pildă, atunci „când, pe plajă, răsfir scoicile şi nu ştiu/ că-n El sunt cum nu ştie oglinda". Un drum neştiut – al necunoaşterii – spre chipul nevăzut în care tot ce se creează se oglindeşte. Intermediul acestei trans-formări este locul imaginii, posibilul imposibilului. „Înaintea splendorii", conform acestei adevărate *asceze estetice*[85], a crea înseamnă acum a imita sau a urma decreaţia divină, a învăţa „felul de-a fi al picăturii de apă"; a-ţi apropria apropierea în virtutea distanţei care îţi *ia* vederea, a intra în retragere. Eshatologia chipului se originează în acest suprem imagem al esenţei. Căci, în ultimă instanţă, felul de a fi al picăturii de apă constă în *a nu fi*, a pune fiinţarea ca prealabil al fiinţei, a picta sămânţa în care se vede floarea. Aici chipul este icoană, „rugăciune exprimată prin imagine"[86]: „bucură-te floare, căci te-a văzut/ Dumnezeu în rugăciune/ pe când nu erai/ de la-nceput". Ceea ce ia fiinţă este pe măsura fiinţării care îşi face în ea încercarea; creşte – se în-fiinţează – slăvind, fiind în slava şi în lucrarea închinării[87]. Se lasă în voia

[85] „În icoană, esteticul încetează de a fi locomotiva expresiei: este detronat din funcţia de dispecer al frumuseţii şi expresivităţii şi este înlocuit cu simţirea înţelegătoare produsă de emotivitatea de factură teologică" (Sorin Dumitrescu, *Noi şi icoana*, Fundaţia Anastasia, Bucureşti, 2010, p. 449).

[86] Nikolai M. Tarabukin, *op. cit.*, p. 41.

[87] „În aceste *imagini-icoane*, vizibilul pare a celebra pentru privire o *liturghie* fără cuvinte"; ele urmăresc „să amintească sufletului rugăciunea ca stare naturală a sa, iar ochilor, posibilitatea de a se converti pentru a surprinde în însuşi câmpul vizual imnul de slavă care străbate imaginea pentru a ajunge la Prototip în ipostaza lui de *Prototip vizibil*, adică Întrupat"

vederii lui Dumnezeu încă dinainte de a fi, aşa cum chipul nevăzut al peisajului se pictează el însuşi pe pânza transparentă a luminii care îl învăluie.

(Anca Vasiliu, *Despre diafan. Imagine, mediu, lumină în filosofia antică şi medievală*, Editura Polirom, Iaşi, 2010, p. 41).

Poetica lui Ioan Alexandru sau drumul spre ființă

Dus-întors. Adorare și contemplare

Dacă icoana este chip al invizibilului care ne privește, imaginea ascunsă întipărită în pânza vizibilului, înseamnă că ea se arată în lume (și în lumea poemului) drept fața epifanică a supranaturalului care însuflețește natura. Natura însăși dobândește chip, întemeietor și rostitor, fiind astfel „slujitoarea unei destinații de slavă", căci ea „se adeverește purtătoarea posibilităților infinite de creștere și arătare"[1]. Natura e ca atare destinată să se depășească prin slujirea unei desăvârșiri care o transcende în starea ei de natură pură, autosuficientă, purtând în sine posibilul infinitului care îi dă sensul creșterii și al arătării. „Este vorba – adaugă poetul – de-o aproape invizibilă conversiune lăuntrică" a ochiului care privește, căci a vedea natura în acest fel presupune o răsucire a făpturii care nu numai că adoptă o altă atitudine în fața existenței naturale, ci se lasă pătrunsă de adâncul lucrurilor, acolo unde nu natura ca atare se dă în spectacol, îi întâmpină privirea absorbind-o în decorul

[1] Ioan Alexandru, *Despre natură*, în *Iubirea de patrie*, vol. I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 200. Referință pe care o vom reda în continuare prin sigla *IP I*.

ei spectacular. Vocaţia ei este pe măsura nemăsurii dăruite, a finalităţii supranaturale, în deschisul depăşirii şi al transcenderii[2]. Natura e *chemată* să străbată acest drum al creşterii lăuntrice, la fel cum ochiul e *chemat* să se deschidă spre ceea ce îi orbeşte iluminator vederea. Atunci el e „pe drumul cel bun”, pe drumul naturii crescute şi înălţate. La fel cum naturii create îi e dat să îşi desăvârşească creaţia, fiinţa creată e în drum spre finalitatea care o pune pe drum, un drum care nu porneşte din natură şi nu e potrivit naturii. Dacă vederea – precum natura – e chemată să caute zarea supraluminoasă care se deschide în ea însăşi, ea e la rândul ei deschisă, lărgită de ceea ce caută, de ceea ce îi e dat să vadă *în* sfârşitul căutării nesfârşite. Iar ceea ce se vede este infinitul incomprehensibil al începutului care pune vederea pe drum, lumina care o cheamă în *sfârşitul* nevăzut, acolo unde totul începe cu adevărat, sensul luminos care se deschide în noaptea naturii. Or a vedea ceea ce luminează nu înseamnă a vedea lumina, ci a fi în lumină, a purta lumina în propria natură, fiind purtat de lumină, la fel cum cel care slăveşte e cuprins de lumina slavei. Pentru ca această cuprindere să fie totodată o deschidere, o ieşire în neascunsul prezenţei văzătoare, natura trebuie să treacă dincolo de ea însăşi, să se înscrie în trecerea la limită dincolo de orice limită impusă de propria ordine suficientă. În alt sens însă, natura trebuie să fie afectată, scoasă din nemişcare sau din mişcarea ei iluzorie; ea e creată pentru a fi mişcată,

[2] Precum raţiunea, natura „pare că sucombă sub povara misterului, se produce în ea ceva analog unei conversiuni, care e renaştere, acces la o lume nouă” (Henri de Lubac, *Le mystère du surnaturel*, ed. cit., p. 217).

pentru a trece în ceea ce ea însăşi nu are de la sine. Dar trecerea în ordinea supranaturală nu s-ar putea realiza fără un sacrificiu complet al finitului care încearcă să se închidă în finitudine, fără moartea ca limită prin care se trece. Natura trecută prin moartea propriei limite e natura răsturnată din ordinea ei, act eshatologic în care finitul se arată in-finit, în acea culme a sfârşitului care nu încetează să ne „înceapă".

Drumul poemului – şi al imaginii deschise în înțelegere – e prin urmare de la forma naturală la finalitatea ei supranaturală. Drum la sfârşitul căruia atitudinea față de natură atinge două stări: *starea de adorare* şi *starea de contemplare*. Cea dintâi reprezintă jubilația extatică a ochiului care, ajuns în lumina preagolului iradiant, vede limpede, înțelege mai presus de vedere, se abandonează acestei stări de cumpănă sărbătorească, „o stare de răpire, de pierdere de sine după acel ceva devenit realitate"[3]. Ceea ce devine real inundă vederea până la orbire, saturează vizibilul cu semnele manifestării sale inaparente. Este adevărata stare poetică, a vederii care intuieşte mai degrabă decât întrezăreşte, se lasă pătrunsă de lumină primind la sine chipul noii realități care i se dăruieşte: „starea autentică poetică este una universală, a ființei omeneşti în cosmos ajunsă într-un luminiş din care se vede limpede, se sesizează totul la un mod convingător liric intuitiv, nu discursiv rațional". Darul acesta însă nu poate fi mărturisit, vederea e fără rostire, ceea ce se vede nu se poate spune. Deşi – sau tocmai pentru că – invizibilul se dă fără măsură ori

[3] *Starea de copilărie a poeziei*, în *IP I*, pp. 133-138, pagini din care vom cita în continuare.

cuprindere, chipul în care el se înfățișează este o apariție ne-spusă, transcendența departelui care amuțește, provocând „jubilația odihnirii", „bucuria fără margini a descoperirii", „adorație fără cuvânt". Imaginea e smulsă din natura ei mundană, silită să-și părăsească definiția, reflectarea nemijlocită a lucrurilor, răpită și înălțată la finalitatea ei absolută, la „starea transnaturală" (Maurice Blondel). Ceea ce ține acum vederea în suspensie, suspendând totodată proximitatea spectaculară a lumii, este „o depărtare râvnită", ieșirea din lume, survolul extatic, absorbția în lumina feței care „se arată ochiului ce cunoaște deja înaltul", „cunoaște atât drumul cât și rostul lui". Care e, într-adevăr, *rostul* drumului, menirea ieșirii în orizontul chipului întors de la cele lumești, intrarea în forma *plină*, în preaplinul golului – acum – desăvârșit?[4] Ce arată această imagine orbitoare care

[4] Fiind o structură proprie oricărui lucru creat, deci oricărei ființe venite pe lume, natura desemnează totodată o diferență specifică în ordinea formei sau o distanță între esență și existență. Este chiar definirea naturii în termenii lui Hugues de Saint-Victor: „Natura este aceea care i-a împărțit fiecărui lucru ființa"; „natura, pentru că dă formă fiecărui lucru în parte, este considerată diferență proprie" (*Didascalicon*, I, 10, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 99). Este, de altfel, a patra definiție pe care Boethius o dădea naturii: „Natura este diferența specifică ce dă formă fiecărui lucru în parte" (*Contra Eutychen et Nestorium*, I, în Boethius, *Tratate teologice*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 21). Dacă natura ar fi astfel identificată cu forma, comentează Anca Vasiliu, „imaginea ar fi fost în acest caz «asemănarea» *în* și *prin* substanța divină, dar în același timp mai mult decât o simplă asemănare, căci «ar încarna forma naturală» a lui Dumnezeu, forma imanentă în ceea ce, provenind de la ea, ar reduplica-o înscriind-o în planul vizibilității" (în Boethius, *op. cit.*, p. 164).

intră în ochi, îl devorează până la saturație, răpindu-i vederea, sorbindu-l în golul „mortal" al unui prag nevăzut? Căci nu atât de atingerea pragului e vorba, cât de trecerea sa eshatologică, de asimilarea unei finalități fără sfârşit, a începutului nesfârşirii. Dacă ochiul cunoaşte rostul drumului, el e veşnic pe drum, mereu deschis spre ceea ce i se deschide, într-o stare de vârf de la altitudinea căreia lucrurile se arată fără văl, în natura lor transfigurată, reformată. „Căci lui i-a fost dat să ajungă în acea culme adoratorie, să treacă pragul obişnuit al vederii şi să i se smulgă vălul ultim de pe lucruri şi să poată adora chipul etern desăvârşit al iubirii lui". Lucrurile dezvăluite nu mai arată decât trecerea pură spre prototipul care le subîntinde imaginea. Ochiul se deschide pe culmea golului de vedere, cel umplut de „icoana iubită, chipul etern ce-l adorase față către față". Iar pentru „unul care a văzut chipul adevărului şi cunoaşte drumul", perspectiva inversă a viziunii, totul devine început, începe „să-şi regăsească transparența", se străvede aşa cum apare conform naturii înscrise pe drumul care îi lărgeşte golul, nu atât pentru că o în-tinde, ci o *ex*-tinde, în depăşirea finitudinii.

Abia acum „natura dobândeşte chip, față", creşte şi se arată pe drum. Dar drumul nu se închide în sfârşit, în ajungerea la termen. Capătul său e un căpătâi, o deschidere spre început, spre originea nesfârşirii. Drumul îndrumă spre imaginea veşnic viitoare a izvorului, de aceea „o călătorie este o călătorie în viitor": „călătoria înseamnă ieşire, ieşirea şi intrarea în pustie"[5], ieşirea din limita locului şi intrarea în nelocul trecerii şi al

[5] *Călătoria*, în *IP I*, pp. 86-87.

transcenderii, în golul fără imagine, extins în extincție. A poematiza pe această cale înseamnă „a păstori la origini", purtat, „înfășurat, cuprins de-un drum". Pe un singur drum, cu sens unic, care duce la Roma tuturor drumurilor; nu drumul fundătură, care se împotmolește în ținta sa, căci „pentru veșnic călătorul nu există drumuri, ci un singur drum, drumul care nu se închide niciodată", „drumul Iubirii"[6]. „Calea artei este calea Inimii"[7], singura care duce neabătut la izvorul de unde țâșnește creația, calea întoarsă spre originar. Drumul cuprinde în sine sfârșitul spre care înalță, dar și începutul revelator al facerii, imaginea care nu se re-prezintă pe sine, nu e reflectarea mimetică a vreunui lucru existent, ci se prezintă în noutatea începutului, în lumea primenită care deschide lucrurile, le arată cu adevăratul lor chip, cel mereu renăscător în acest „izvor de origine": „În poezie trebuie ales acel cuvânt și imagine cea mai potrivită, care deschide drumul spre inima lucrurilor și a lumii"[8]. „Calea noastră este cea simbolică a inimii", iar imaginea se creează abia „pe firul naturii" care merge spre culmea originii, întorcându-se metanoic după „chipul și asemănarea Prototipului Logosului nemuritor", așa cum – urmând albia în amonte – „râul duce la izvor", acolo unde natura, în *sfârșit* dezvăluită, se pune în finalitatea ei începătoare[9]: „nesemnificativul tras la sens,

[6] *Acropole*, în *IP I*, p. 210.
[7] *Istoria ca patrie*, în *IP I*, p. 343.
[8] *Izvorul poeziei*, în *IP I*, p. 295.
[9] *Poezia ca slujire a Logosului*; *Obiectul poeziei*, în Ioan Alexandru, *Iubirea de patrie*, vol. II, Editura Eminescu, București, 1985, pp. 38, 25. Referință pe care o vom reda în continuare prin sigla *IP II*.

pe pârâu mers până la izvor, pe zbor până la zvâcnetul aripii, pe stea până la hora universului”[10]. Pentru a nu fi ea însăşi obiect de adoraţie, imaginea se retrage în pustiu, în golul nevederii, se lasă absorbită de chipul neimaginabil al inaparentului[11]; altfel spus, se şterge din vedere, devine transparentă. Intră în deşertul non-manifestării, adică se deşertează de faptul de a apărea, se supune deşertăciunii, fragilităţii: „a deşerta înseamnă a aduce spre vedere lăuntrurile, a deveni faţă spre vederea tuturor, faţa ta de taină”[12]. Dacă ochiului „natura-i apare ca o transparenţă”[13], ceea ce apare se arată pe culmea dispariţiei, acolo unde totul e absolvit de chipul van al trecerii, de acele „imagini cosmetice” ori „imagini palide” care îmbracă lucrurile învăluindu-le[14]. Trans-apariţia pune în vedere chipul netrecerii care stă „la originea imaginei”, veşnicia începutului, „imaginile celor ce rămân”, „imagini de foc şi de împăcare”[15], „ca o oglindire a aceleiaşi imagini în mii şi mii de unde, într-un izvor uriaş”[16]. Iar ceea ce rămâne, după trecerea în netrecător, este „vedere şi clarviziune”, răscruce a vizibilului adus la Unul, „mai mult decât a fost iniţial pentru

[10] *Firea lucrurilor*, în *IP I*, p. 299.

[11] În „sensul «negativ» care ar lăsa să se vadă calea unică a retragerii, a lipsei, a absenţei, a unui «dincolo» necesar doar rezonanţei şi ecoului” (Anca Vasiliu, în loc. cit., p. 164).

[12] *Ascultare şi întrebare*, în *IP I*, p. 150. „Unde-i deşertare de sine este umplere de Duhul Bucuriei” (*Fântânile Romei*, în *IP II*, p. 291).

[13] *Obiectul poeziei*, în *IP II*, p. 25.

[14] *Poezia nouă*, în *IP II*, pp. 29, 30.

[15] *Poesie veche*; *Istorie şi poezie*; *Fântânile Romei*, în *IP II*, pp. 180, 33, 312.

[16] *Interioritatea poeziei*, în *IP I*, p. 261.

că a intervenit frângerea”[17], răsfrângerea prototipului pe chipul imaginii.

Nu este aceasta tocmai „icoana transparentă” a lucrurilor, „o nouă față a Logosului nouă necunoscută ca imagine până acum”, noua imagine venită „din adâncurile înrădăcinate ale firii” care arată „cerul ascuns în matca izvoarelor”?[18] Arătare în care natura vizibilă şi natura invizibilă (cele două naturi ale imaginii) se conjugă în aceeaşi primultimitate a chipului şi a asemănării. A deveni „imagine πρυδοπον – *imago* chip έικον”[19] înseamnă a fi după chipul şi asemănarea prototipului, a fi în vedere precum într-un început care te pune în lumină, te repune în lume cu o față nouă. Pe culmea unde „începe noul eon al Imaginii, al έικον-ului, al icoanei, al chipului”[20] evidența invizibilă a originalului nu mai face propriu-zis imagine, aceasta se şterge topită în noul orizont, deşi ceea ce ni se dă spre vedere şi adorare este o imagine[21]. „Aşa cum soarbe uleiul lumina de sus, şi mirul mireasma de jos, aşa icoana absoarbe prototipul până la asemănare, fără să-şi piardă caratele propriei personalități”[22]. Imaginea e doar filtrul, ecranul transparent pe care se proiectează chipul invizibilului, nu un intermediar sensibil şi vizibil, căci nu ea dă ceva de văzut, ci deschide drumul spre model,

[17] *Scrisoare despre poezie (III)*, în *IP II*, pp. 49, 50.
[18] *Iubirea de patrie*; *Spiritul critic*, în *IP I*, pp. 10, 184, 185.
[19] *Chipul țăranului în arta plastică românească*, în *IP II*, p. 141.
[20] *Ibidem*, p. 142.
[21] „Evidența invizibilă nu va reapărea decât veştejind cu albul ei strălucirea lucrurilor şi a imaginilor” (Jean-Luc Marion, *Crucea vizibilului*, Editura Deisis, Sibiu, 2000, p. 124).
[22] *Chipul țăranului în arta plastică românească*, în *IP II*, p. 142.

creează perspectiva unei puneri în abis în care vederea se adânceşte pierzându-se, se lasă dăruită de semnul cu care este marcată[23]. A vedea în icoană ceea ce se dă pe faţă străbătând imaginea pentru a ieşi la supra-faţă înseamnă „a te solidariza cu începutul, a coborî la izvor"[24], a fi pe drumul care deschide departele, până la originarul care se vede de departe. Adică „bucurie şi admiraţie. Şi important era drumul şi bucuria zorilor când de departe se vedea"[25]. Departele nu devine mai accesibil, îşi păstrează transcendenţa, dar a-l vedea – doar de departe, la distanţă – presupune o calitate cu totul specială a vederii, lumina pătrunzătoare, in-sensibilă a evlaviei. „Evlavia este un fel de lumină nevăzută, un fel de străvezime ce pătrundea"[26], cunoaşterea care sfârşeşte în bucuria recunoaşterii, vederea care ajunge până la „chipul omului, zămislit din lumină"[27]. În mod paradoxal, adâncindu-se, vederea nu coboară în nevăzutul absolut, în bezna indistinctă, ci urcă spre lumină; de fapt, aici urcarea şi coborârea sunt cuprinse în acolada aceluiaşi act: doar privirea înclinată – închi-

[23] „Semn şi nu natură a invizibilului – figură la distanţă a invizibilului, tocmai pentru că invizibilul o marchează cu întipărirea lui dintr-o parte într-alta". „Ca orice semn, această marcă / întipărire nu pretinde să facă să vadă (să se facă văzută), ci înţelege să facă recunoscut (să se facă recunoscută ca) prototipul care o marchează / întipăreşte" (Jean-Luc Marion, *op. cit.*, p. 122, 132).

[24] *Rostul poeziei*, în *IP I*, p. 62.

[25] *Spre poezia bizantină*, în *IP I*, p. 194.

[26] *Delfi*, în *IP I*, p. 212. „Acolo unde este evlavie, cuvântul nu mai este abstracţiune ci viaţă încarnată, persoană, iar fără evlavie nu există poezie" (*Hölderlin şi Patria*, în *IP I*, p. 258).

[27] *Rembrandt*, în *IP I*, p. 238.

nată – poate să se înalțe mai presus de ceea ce cade în simțuri, devine vedere. Smerită, aplecată în praful pustiului și al morții, în eclipsa orizontului mundan, ea se regăsește în chipul originar al lumii[28]. „Acest chip de origine îl poartă tot drumul"[29], căci ceea ce luminează și cheamă vederea spre lumină deschide drumul însuși, călăuzește de la bun început dinspre departele sfârșitului. Iar smerirea în început[30] reia revelator sensul inițial, deschide accesul spre ceea ce se arată și *începe* calea arătării. „Substanța lumii ce-și caută chip este inepuizabilă, greu este doar acest început de a-i da de locul unde sălășluiește, de vatră și de cuib"[31]. Fața lumii nu se arată decât în locul unde lume nu mai e, nu se dezvăluie decât pe „această culme a vederii"[32], în dinamica unei vederi spirituale, noetice, care este „intensitatea vizionară a apariției obiective"[33]. De aici, din climaxul luminării, ajunsă pe „colina bucuriei", vederea „va relua totul de la început acum, anume mereu de pe o culme clarvăzătoare"[34].

[28] „Prosternarea venerării vine de la o privire care se încovoaie până la pământ și, prin urmare, care nu vede frontal și nici nu poate obiectiva ceea ce salută; această privire nu vede ea cea dintâi, ci se expune faptului de a fi văzută fără a vedea, recunoscând, așadar, în vizibilul pictat anterioritatea și alteritatea reală a unei alte priviri decât ea" (Jean-Luc Marion, *op. cit.*, p. 133).
[29] *Experiență și cultură*, în *IP I*, p. 271.
[30] „Nu vei izbândi nimic câtă vreme nu se va smeri firea ta în copilăria zidirilor" (*Cum se scrie un imn*, în *IP I*, p. 273).
[31] *Tehnica poetică*, în *IP I*, p. 275.
[32] *Experiență și cultură*, în *IP I*, p. 269.
[33] *Poezia ca slujire a Logosului*, în *IP II*, p. 40.
[34] *Istorie și poezie*, în *IP II*, pp. 33, 35.

De pe această culme e posibilă a doua întoarcere, aceea a vederii pline către chipul gol al lumii. „A porni pe drumul Cuvântului, adică pe calea de-a aduce la sânul Logosului tot ce există”[35] s-a împlinit în chipul adevărului ca izvor al imaginilor revărsat în privirea extaziată, în bucuria mută a stării de adorare. Drumul s-a aşternut până aici între realitatea naturală şi Logosul care se înfăţişează vederii transfigurate, înălţată în irespirabilul şi în insuportabilul transcendentului. Imaginea îşi desăvârşeşte natura din perspectiva – dintotdeauna deschisă – a finalităţii supranaturale, se şterge în evlavie pentru a sluji prototipului să se arate în icoana transparentă. Vederea panoramică vede lucrurile de la înălţime în adevărata lor splendoare, în strălucirea lor originară. Dar ce e astfel transpus în vedere trebuie depus în mărturie, rostit de cuvântul în care Logosul se pune ca început. Şi atunci „din această bucurie sărbătorească în urma găsirii a ceea ce tânjeai să-ţi fie odată aproape şi văzut în toată splendoarea, din acest imn de bucurie şi adoraţie fără ostenire, din această cumpănă în care ai dori să rămâi pe veci, nemişcat, în această rumoare a unor zori ce numai ochii cântători ai spiritului în veşmântul slavei îi pot cuprinde, ochiul se întoarce, se roteşte asupra lumii în contemplaţie”, „se simte chemat îndărăt să întoarcă faţa, să se întoarcă spre lume, să contemple lumea din înalt şi să se umple de ea”[36]. Din piscul adoraţiei fără cuvânt, mută de uimire şi de slăvire, privirea se întoarce spre chipul uitat al lumii,

[35] *Scrisoare despre poesie (I)*, în *IP II*, p. 45.
[36] *Starea de copilărie a poeziei*, în *IP I*, p. 134.

într-o stare de contemplare *grăitoare*[37]. A întoarce capul – fața, privirea – spre lume înseamnă a o învesti cu darul graiului, cel care dă chip lumii până acum neînfățișate, șterse din vedere. Abia cu starea de contemplare bucuria se desăvârșește, începutul începe cu adevărat lumea, o deschide chipului și o arată după asemănarea cu prototipul[38]. „Abia cu treapta contemplativă începe făptura graiului", iar omul „numai când se întoarce, numai când întoarce capul îndărăt spre lume, când trece din adorație în contemplație devine poet"[39]. Trecerea pragului înspre starea de vârf a adorării echivalează cu smulgerea vălurilor de pe lucruri, dar totodată cu lipsa de chip a acestora în lumea uitată, absentă din icoană. Lumea naturală e dusă atât de sus încât ea se evaporă într-o absolută vacuitate imaginală, „începe să fie irigată, transfigurată, răpită". În icoană lumea e întoarsă, epuizată și evacuată, pătrunsă de noua față; e „momenul *Kenosei* supreme, al dobândirii chipului de creatură slujitoare", „moment când fața începe calea întoarsă a întineririi", „redobândește castitatea privirii", „momentul când începe calea întoarsă dinspre moarte la viață", „momentul când cedează eonul întunericului

[37] „Intrarea în divinitate și ieșirea către umanitate nu sunt altceva decât urcarea la cer și coborârea pe pământ" (Sf. Bonaventura, Predica „Aveți un singur Învățător, Hristos", în *Itinerariul minții în Dumnezeu*, Editura Științifică, București, 1994, p. 122).

[38] „Fericirea de a găsi – notează Sf. Bernard de Clairvaux – nu smulge sfânta dorință, ci o lărgește. Culmea bucuriei ar fi oare epuizarea dorinței? E mai degrabă uleiul, căci dorința este ea însăși flacără. Așa este. Bucuria va covârși, dar nu va fi sfârșitul dorinței, nici – cu atât mai puțin – al căutării" (*In Cantico*, predica 84, 1).

[39] *Starea de copilărie a poeziei*, în *IP I*, p. 134.

acestei lumi, când încep să lumineze sufletele, când Logosul devine Luminator", „momentul când ceea ce încetează dinspre lume, istovit începe să fie, suplinit de puterea luminii nepieritoare"[40]. Lumea strivită şi reaşezată se vede nu prin ea însăşi, într-o imagine fără chip, spectacol derizoriu jucat pe masca naturii pieritoare; ea e dejucată, deturnată de la vedere, demascată în clipa hotărâtoare a deznodământului, pusă în „noua ordine a universului înnoit, spiritualizat, transfigurat"[41]. Un moment kairotic al dezvăluirii şi al destăinuirii, când – în sfârşit – totul începe să fie, căci „nu mai este nevoie de aşezarea vălului peste faţa lumii, începe să se vadă faţa lumii reală pe temeiul existenţei sale creaturale"[42]. Omul nu doar se bucură de slava invizibilului ca de lumina ochilor, ci începe să slăvească în cuvânt, să înţeleagă ce se arată în imaginea care orbeşte şi vorbeşte. „În momentul acesta începe povestea graiului. În acest moment se naşte poetul"[43].

Imnele bucuriei, de la asceză la kerygmă

Imnele bucuriei sunt expresia conjugată a celor două stări: bucuria extatică a adorării şi îndoita bucurie, creatoare, a contemplării; dar şi ilustrarea poetică a trecerii *typos*-ului spre prototip sau a naturii vizibile spre natura invizibilă a imaginii. O poezie *ascetică* şi *kerygmatică*: trecută prin proba de foc a

[40] *Fântânile Romei*, în *IP II*, pp. 294, 295, 296.
[41] *Ibidem*, p. 297.
[42] *Ibidem*, p. 309.
[43] *Starea de copilărie a poeziei*, în *IP I*, p. 135.

pustiei, ea urcă pe culmea vederii chipului de dincolo de lume, întorcându-se la originea invizibilă a vizibilului, reîntorcându-se apoi spre lumea cuvântată, reînvestită cu darul luminii ce-i strălucește pe față. „O poezie templu" sub cupola căreia răsună „limba unui clopot invizibil" – aceasta este casa rostirii „unde graiul este una cu Logosul"[44], răscrucea în care vederea se frânge epuizată, golită de ceea ce vede și cere dreptul la rostire: „Pe drum, suntem în nodul răscrucilor,/ Suntem în veșnica răscruce mișcătoare", „răstigniți pe răscruce"[45]. Răscrucea este refracția în care orizontul vederii se frânge, deviază și fisurează natura vizibilului. Jertfit pe crucea apariției mundane, vizibilul nu mai dă seama decât de manifestarea în bernă a dispariției. Vederea e trans-portată spre ceea ce se arată în nemanifestarea posibilului, golită și limpezită în spațiul nimănui, suspendată între ceea ce coboară sub orizontul apariției și ceea ce urcă fără orizont, pare că apare. „Căci suntem doar o cumpănă,/ Suntem la cea mai limpede răscruce"[46], în preființarea unde nimic din ce a fost nu mai este și nimic din ce va fi încă nu este. Totuși, un spațiu în mișcare, precum „Focul/ Nestins al Dorului de-a fi", în care „ard departele-n aproape", cursul-recurs „la un trup ce va să fie"[47]. Dacă nimic nu e în stare să fie, nu apare într-o imagine a ființei, aceasta pentru că imaginea însăși nu are ființă, nu face recurs la vreun

[44] *Poezia nouă*, în *IP II*, p. 29; *Limbă și rostire*, în *IP I*, p. 208.

[45] *Graiul patriei*, vol. *Imnele bucuriei* (1973), în Ioan Alexandru, *Imne*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 100. Paginile trimit în continuare la această ediție.

[46] *Întoarcerea poetului*, p. 118.

[47] *Ibidem*, p. 114; *Izvorul*, p. 158.

lucru existent. Nu ia ființă întrucât nimic nu îi dă ființă; stă „pe loc fără de stare", stă să vină, în pre-venirea trecerii, în pre-vederea transformării: „mişcare, trecere, pururi nevăzutul"[48]. Răscrucea nu doar striveşte vizibilul; îl risipeşte, îl împinge departe, „până departe-n-tunecime", în „marele Departe" unde domneşte nevăzutul[49]. În depărtare vizibilul dispare împreună cu orice imagine care l-ar pune în vedere; se topeşte nu în bezna neființei absolute, ci în vederea invizibilului, în slujba lucrurilor care nu se văd, slăvind întru „slava celor de departe"[50]. Şi atunci perspectiva se deschide înapoi, în spatele ochiului care trebuie să se întoarcă, să se lase răsfrânt în vâltoarea acestei curgeri. Vederea se varsă pe albia care o poartă spre ceea ce va fi să vadă, ca înspre posibilul inaparent al unei imagini ascunse, cu fața ştearsă de prea marea depărtare: „urmele stinse/ Departe, căile strălucitoare, vestea lor/ Luminând abia în față"[51]. Ceea ce trebuie văzut – cere vederea – se aşază pe fața depărtării, cheamă pe drumul întors al dezvăluirii. Vederea se răsuceşte pe calea pre-vestitoare a strălucirii, suferă convertirea, vede nevăzând. Merge înapoi, se retrage pe urmele celui retras, niciodată atins. „Drumul e totul, pururi neajuns": „Drumul îndărăt", „Calea Focului spre cenuşile mume./ Drumul înapoi"[52]. Nevăzutul este departele dinapoia vederii, calea întoarsă în originar, resorbită în izvorul din care tot văzutul începe să ființeze. „Totul curge-ntr-acolo": „Curge mun-

[48] *Duhul Transilvaniei*, p. 189, 188.
[49] *Veghe*, p. 159; *Graiul*, p. 144.
[50] *Imnul întoarcerii*, p. 242.
[51] *Graiul patriei*, p. 99.
[52] *Feciorie*, p. 156; *Întoarcerea poetului*, p. 109.

tele şi abisul, steaua curge către/ Stingerea sa, curge amurgul şi viforul,/ Curg ploile spre seminţele lor: norul/ Curge spre nefiinţă, vine marea spre ţărm"[53]. Vederea trebuie să se întoarcă spre sine, să coboare în adâncul nevederii pentru a putea lua totul de la capăt. Ea se afundă în departele nefiinţării unde nu mai e de văzut decât dispariţia, stingerea oricărei urme de vizibil care ar mai invoca imaginea.

Şi totuşi acolo – dincolo – ceva străluceşte, se arată fără să fie văzut. Mai mult: străluceşte fără să fie, în pustiul determinaţiilor fiinţării. „În zarea drumului" totul se îndreaptă către această zare: „Roţile curg îndărăt", „pe cumpăna acelui ceas/ Din care toate sunt uitare"[54]. Nu e vorba de o întoarcere în timp, în locul şi în clipa din care ai plecat; vederea se întoarce în ea însăşi în nelocul şi în netimpul în care niciodată nu a fost, se răsuceşte spre lăuntru, în interiorul imposibilităţii de a fi, în cuprinsul nefiinţei posibile. „Totu-i de-acum să ştii să te întorci" spre ceea ce te întoarce, în zarea acestui posibil al imposibilului, „să-ţi pregăteşti marele tău drum/ Călătoria ta-ntr-acolo", spre „altundeva şi altcum"[55]. „Ceasul întoarcerii" nu e prin urmare timpul în care spaţiul e restrăbătut în sens invers, repetiţie a aceluiaşi; e clipa kairotică a *reversului*, a feţei întoarse pe dos, răscrucea din care porneşte un alt drum, pustiu, drumul *celuilalt*. Drumul într-acolo – atunci – este întoarcerea care se deschide, singura deschidere spre posibilul care semnifică în

[53] *Ibidem*.
[54] *Ibidem*, p. 112; *Imnul luminii*, p. 240.
[55] *Toamnă*, p. 198; *Imnul iubirii*, pp. 213-214.

început, de la bun început. Această întoarcere (*reditus*) este ieşirea (*exitus*), precum un exod din bineînţelesul vizibilului, înălţarea spre început[56]. „Spre Răsărit e drumul", spre ceea ce orientează şi originează, „ieşirea

[56] Mişcare anabasică a originarului pus în lumină, până acolo unde „izvoarele albe fierb în mătcile-mume" (*Ascensiunea*, în vol. *Vămile pustiei*). Înălţare-întoarcere în Patrie, termen ce trebuie înţeles în sens teologic, de patrie celestă (*in patria*), aşa cum apare la Eckhart, intim legat de sensul / direcţia drumului, de pelerinajul terestru (*in via*). Căci „drumul patriei începe aici, de jos: drumul este în patrie, patria este în drum" (Alain de Libera, *La mystique rhénane. D'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Seuil, Paris, 1994, p. 255). Cf., în legătură cu acest subiect, Meister Eckart, *Întrebări pariziene şi alte scrieri*, Editura Polirom, Iaşi, 2013, pp. 149-169. Totuşi, precizează Sf. Bonaventura în Predica „Aveţi un singur Învăţător, Hristos", cunoaşterea pe cale nu este cunoaşterea în patrie; cea din urmă „se înfăpuieşte faţă către faţă, or, prima, în oglindă şi în enigmă, întrucât după condiţia căii, nu este posibilă fără de reprezentarea imaginată" (în Bonaventura, *op. cit.*, p. 124). Cf. *Evr.* 11, 13-14; 12, 22. Iar a-l vedea pe Dumnezeu prin tine ca într-o imagine (*per imaginem*), spune el în *Itinerarium mentis in Deum*, înseamnă „a vedea prin oglindă în mister (*per speculum in aenigmate*)", în *op. cit.*, p. 26. Cf. *1 Cor.* 13, 12. Patria este, prin urmare, termenul ultim al călătoriei spirituale, al unui pelerinaj ascensional către locul originii. Potrivit lui Plotin, „Patria noastră este locul de unde am venit şi tatăl nostru se află acolo. Ce fel de călătorie este, deci, şi ce fel de fugă? Nu cu picioarele trebuie împlinită, căci ele te poartă pretutindeni, de la un tărâm la altul; nici nu trebuie să pregăteşti un atelaj cu cai sau vreo corabie, ci trebuie să lepezi toate aceste lucruri, să nu le mai priveşti şi, ca şi cum ai închide ochii, să schimbi cealaltă privire şi s-o trezeşti pe cea pe care toţi o au, dar puţini o folosesc" (*Enn.* I, 6, 8, în Plotin, *Enneade*, I-II, Editura Iri, Bucureşti, 2003, p. 199).

din firea locului", „Metanoia se cheamă. Întors şi ieşit" pe „puntea de aur", „Întoarcerea, întoarcerea spre Copilărie", „Cosmosul întors/ La matca lui originară/ De aripă fierbinte pentru eternul zbor"[57]. A ieşi de pe drumul bătut, a te abate pe calea neumblată, nevăzută înseamnă a te întoarce spre viață „pe drumul spre moarte", dar a te întoarce *în viață*, după ce ai avut revelația morții. De aceea „Ieşirea este întoarcere", regăsire a adevărului vieții prin ocolul „Drumului pustiu"[58]. *Drumul spre ființă* trece prin pustiu, prin neființa în care totul e desființat, redus la pulberea deşertului, din care ne e dat „să ieşim/ cât mai degrabă în lumină"[59]. Pentru a ne lăsa văzuți de chipul nevăzutului, ne lăsăm pradă nevederii, morții care ne închide ultima vedere. Ieşim din lume pentru a intra în pustiu, dar e singura cale de întoarcere, prin fața absenței, prin chipul nelumii. Înțeleasă în acest fel, ca fenomenologie a inaparentului, „pustia nu-i decât ieşire", „deschidere

[57] *Imnul întoarcerii*, pp. 245, 246, 247, 248, 250. Aşa cum s-a văzut şi în *Starea de copilărie a poeziei*, tema copilului (a copilăriei) este intim legată de cea a originarului spre care poezia trebuie să se întoarcă pentru a vedea limpede şi a se reîntemeia creator. „Copilul fără această vedere este încă înaintea drumului, încă adevărul şi lumea îi stau ca un munte în față, se bucură de ele dar nu le cunoaşte" (*IP I*, p. 138). De aceea „moarte sunt toate drumurile/ Ce nu se sfârşesc în steaua pruncilor" (*Rohia*, p. 192), iar „fiul nu-i copil decât atunci/ Când se întoarce Tatălui în poartă" (*Imnul întoarcerii*, p. 251), mărturisindu-se în afirmarea sa filială, drept Fiu care „mort era şi a înviat, pierdut era şi s-a aflat" (*Luca* 15, 24).

[58] *Întoarcerea poetului*, p. 113; *Imnul întoarcerii*, pp. 246, 245.

[59] *Imnul testament*, p. 252.

este pustia, fără margini/ Răsărit, a fi”[60]. Intrăm în pustiu fără să fim, ieşind în calea nefiinţei, la fel cum, pentru a ieşi în perspectiva nevăzutului, vederea intră în nevedere. „Poate că numai nefiind poţi fi”, „Numai nefiind aici,/ Ne-ntoarcem la izvoare”[61]. Întoarcerea nu este ieşire decât cu preţul acestei lepădări, al dezgolirii de toate atributele ontologice care împovărează fiinţa. Astfel golită, uşoară, imponderabilă, vederea nu mai atârnă de cele văzute, nu mai depinde de ceea ce vede; fără obiect, căzută în orbire, ea se lasă văzută, pătrunde în golul care o absoarbe, află „izvorul tainic/ Din pustie”[62]. Vederea e acum saltul în gol, salt mortal al fiinţei în nefiinţă, în urma ştearsă a vieţii, pe faţa lumii defuncte. „Atunci să ştii că eşti pe drumul bun,/ Că ai intrat în urme pân'la sânge/ Că ai ajuns la miezul grăitor/ De unde-ncep luminile a curge”[63]. Drumul prin pustiu duce vederea până la izvorul care îşi revarsă lumina în orbita goală, la zvonul întrezărit al celor ce încep să fie, sunt pe calea fiinţării posibile, „un fel de mări grozave ce încă n-au pornit/ Ce sunt făcute doar şi-s gata ca să fie”[64]. Fără să fie, ele nu sunt văzute în fiinţa lor deplină, dar se pre-văd în ceea ce le dă începutul, le reîncepe creator. Dacă „la început a fost pustia”[65], ea nu se pune ca începere decât în virtutea celor ce urmează să fie, ca origine a urmării şi a fiinţării.

[60] *Întoarcerea poetului*, p. 110.
[61] *Dubito*, p. 164; *Imnul iubirii*, p. 216.
[62] *Întoarcerea poetului*, p. 111.
[63] *Imnul testament*, p. 254.
[64] *Aşteptare*, p. 191.
[65] *Origine*, p. 207.

Ceea ce iese la vedere este pustiul vizibilului în care transpare chipul invizibilului. Vizibil şi invizibil sunt atât de legate încât descalificarea unuia implică, invers proporţional, atestarea celuilalt. „Văzutul nu se poate vedea,/ Căci nevăzutul mă adevereşte”[66], vederea nemaifiind calificată de un orizont în care lucrurile se prezintă într-o imagine vizibilă, recognoscibilă. Singurul care se pune în vedere este nevăzutul, imaginea inaparentă care străluceşte atât de intens încât ia ochii, e adorată fără să fie văzută, slăvită în slava luminii sale orbitoare. „E atâta bucurie-n mine/ Că am orbit nainte de a fi/ Şi cu orbirea intru în lumine.// Ce văd e demn de nevăzut/ Căci nevăzutu-n mine guvernează/ Icoana unui şarpe mort/ Cade din soare la amiază”[67]. Bucuria nu e starea roditoare, împlinită a făpturii care se odihneşte în vederea frumuseții lumii; ea exclude exuberanța, juisarea, plăcerea de a obține. E luciditatea – luminarea –, desfătarea adoratoare a celui aflat încă pe drum, buna vestire a întoarcerii: „cu bucurie mare,/ Vestim întoarcerea”, „extaz în nevăzut”[68]. Orbită, ființa nu este, căci expropriată din câmpul vizibilului suferă bucuria de nespus a golirii, evacuarea care o lasă pustiită, smerită în „umila neființă”. Ce se poate vedea, ce se arată pe pragul cel mai de jos al drumului care apleacă vederea, al unui peisaj care pleacă din vedere? Nimic decât bucuria aspră care

[66] *Hagia Sophia*, p. 129.
[67] *Trisagion*, p. 148.
[68] *Imnul Carpaţilor*, p. 123; *Hagia Sophia*, p. 130.

inundă ochiul smerit[69], nimicul ascezei care goleşte umplând: „Nu mai văd nimic de bucurie", „Doar îngheţăm pe drum de bucurie./ Cad scorburi mari de aur peste noi", „Izvorul pururi însă pur/ Şi neîncepută pururi bucurie/ Acestea ochiul meu vedea"[70]. Ceea ce se prefigura discret în *Vămile pustiei* se dezlănţuie acum drept adorare nemărginită a nevăzutului, vedere extaziată de penuria vizibilului, de sărăcia fiinţei redusă la limita subzistenţei ontologice. „Văd liniştea luminilor dintâi/ Şi liniştea luminii de pe urmă", „Văd miezul cum e veşnic miez" – spune ochiul; e însă doar un fel de a spune că vederii îi e dat să vadă altă imagine decât cea care se profilează pe ecranul lumii sensibile[71]. Imaginea nu îşi schimbă natura, ci o arată în lipsa mărturiei intenţionale a conştiinţei, aşa cum este ea deschisă din alt unghi de vedere, din perspectiva inaparentă a golului de fiinţă, „*în acel unghi de unde se străvede*" (s. n.)[72]. Din această perspectivă, nevăzutul e singurul cu adevărat vizibil, departele în care lucrurile se sfârşesc, se frâng în lumină. „Nevăzutul care frânge pâinea" se face văzut, aşa cum se arată pe drumul spre

[69] „Smereşte-ţi ochiul ca-n ţara lui să intre/ Numai acele stoluri ce-aduc pe zborul lor/ Darul şi aurul comoară" (*Imnul Carpaţilor*, p. 125).

[70] *Bucurie*, vol. *Vămile pustiei*, în ed. cit., p. 94; *Trisagion*, p. 147; *Ochiul*, p. 170.

[71] Spre exemplu, „cerul văzut de noi nu se înfăţişează în icoane, întrucât el nu există în acea lume care serveşte drept temă pentru iconar" (Nikolai M. Tarabukin, *Sensul icoanei*, ed. cit., p. 172). Astfel încât în acest spaţiu supradimensional „toate tânjesc după un acoperiş/ Altul decât cerescul boltei" (*Imnul luceafărului de seară*, p. 222).

[72] *Imnul întoarcerii*, p. 248.

Emaus. Manifestarea sa echivocă nu arată decât ceea ce se ascunde şi se deschide în propria ascundere de sine. Deschisul acesta este chiar vizibilitatea orizontului ascunderii, adâncul vestit de un semn luminos. Semn al împărtăşirii şi al dăruirii prin care ceea ce se dă este chiar ceea ce se arată în adevărul de netăgăduit al darului. De aceea „bucuria de-a vedea" este condiție a nevederii; odată ce lucrurile nevăzute se stră-văd în cele văzute, invizibilul traversând vizibilul însuşi, aparența poate să dispară; ea nu mai e văzută; semnul vizibil nu mai e de folos vederii care străvede. Ceea ce rămâne e ceea ce a-pare, semnul vizibil arătat de un sens invizibil, pe care vederea – „necrezând de bucurie" – îl primeşte „cu bucurie mare"[73]. Cel care spune heruvimic „Eu sunt făcut numai din ochi", „Eu nu pricep nimic, eu numai văd/ Sunt numai ochi, lumină din lumină"[74] vede fără darul înțelegerii, căci ceea ce se revelează este incomprehensibilul care se dă ca invizibil; deşi luminând şi punând totul în lumină, el rămâne pururi nevăzutul, imaginea ascunsă a inaparentului[75]. „Eu numai văd" este antifraza pentru eu *nu mai* văd: „de când văzut-am nu mai am vedere", revelarea biunivocă

[73] *Luca* 24, 41, 52.

[74] *Ochiul*, pp. 169, 171.

[75] Omul este „după chipul" lui Dumnezeu („à l'image de Dieu"), spune Henri de Lubac, „pentru că în adâncul lui este ceva incomprehensibil" (*Le mystère du surnaturel*, ed. cit., p. 260). Căci „dacă natura imaginii ar putea fi înțeleasă, ea nu ar mai fi imagine" (Sf. Grigorie de Nyssa, *De hominis opificio*, c. 11). De aceea „este necesar ca imaginea [chipul] Dumnezeului incomprehensibil să fie invizibilă" (Zenon de Verona), *apud* Henri de Lubac, *op. cit.*, pp. 260-261.

în care, pentru a se pune în vedere, nevăzutul se dă într-o lumină care îl ascunde, îl dezvăluie în propriul văl, în „toată slava ei/ Fără chip”[76].

„Menirea dezvelirii” nu stă însă în datul intrinsec al vederii, ci în „slava chipului ceresc”; „Nu poate sta prea mult ascuns/ Chipul făpturilor”, „Din toate strigă chipul să se vadă,/ Şi nevederea e, văzut / Şi adorat se vrea adorator cosmul slăvit”. Adorarea, slăvirea cu evlavie nu au ca obiect vreo imagine pe care să o venereze idolatru; ceea ce este adorat cere slăvirea pentru că este slava, cere vederea pentru că este nevăzutul care intră în vedere drept „slava chipului ceresc”, nu a luminii fără de chip, ci a pre-feţei Începutului ce răzbate în „icoanele făpturilor cu toate”[77]. Ceea ce începe să se arate în toate face ca toate să îşi arate adevărata făptură, chipul lor ceresc, prototipul întipărit în chip. Abia atunci se văd „icoanele seminţelor”, marca imaginală a nevăzutului seminal: „seminţele obârşiilor/ Cu faţa spre plugurile Răsăritului”, iar „grâul e chip/ Şi faţă povestesc şi ochii animalelor,/ Primejdia şi slava sunt pe chip”[78]. „Icoană ţin” cu toatele, căci în rama invizibilului excesul slavei se oferă privirii, saturând-o extatic, dilatând-o în hiperbola nemaivăzutului: „Seminţe străvezii cât munţii cresc/ În glii de limpede lumină/ Nu se mai poate tăinui nimic/ Căci totul e o taină în lumină”[79]. Acesta e chipul iconic pus în lumină: *o taină în lumină*, vizibil al inaparentului care se arată,

[76] *Imnul luminii*, pp. 237, 235.
[77] *Imnul garoafelor*, p. 219,.
[78] *Imnul luceafărului de seară*, p. 226 ; *Rohia*, p. 192; *Imnul garoafelor*, p. 218.
[79] *Lumina neapropiată*, p. 180.

iese la vedere în ipostaza unei fețe, străpungând sensibilul naturii pe care o luminează. Dar el se ascunde în lumina care îl arată; „Izvor fără obârșii stând/ În străvezie nemișcare", lumina este vălul transparent prin care se vede: „O străvezime-nlăcrimată/ Prin care îngerii se văd/ Cu ochi de miri și aripe de fată"[80], lumină care pune în manifestare tăinuind, arată însăși taina revelată pe chip, „împinge taină în mister"[81]. Lumina care pătrunde vederea nu e cea a dumnezeirii în natura sa incomprehensibilă, ci *imaginea* ei neînțeleasă, ascunsă, *fața* ei de taină, felul său de a se înfățișa învelită în lumină, slava nevăzută care țese „universu-ntreg/ Din pânze groase de lumină"[82]. Vine retrăgându-se, pre-vine în stră-vederea de sine. Această lumină care se dă și se retrage în chiar donația de sine este imaginea punerii în depărtare, în distanța transcendentului care se retrage și cheamă pe piscul vederii ce *renunță*, abdică din ochi pentru a putea fi văzută de dincolo. „Lumina se retrăgea în depărtare iarăși", „s-a retras de pe zările mele", „ca la o mare depărtare"; „E ca și cum ai viețui în cer/ Și să străvezi mireasa de departe"[83]. E ca și cum vederea e pusă în depărtarea de unde luminează nevăzutul, întinsă în distanța evacuată care face

[80] *Hagia Sophia*, p. 132; *Imn*, p. 136. Un înger „fără de trup e, numai străvezime" (*Trisagion*, p. 148), „înger târziu și străveziu" (*Iubire*, p. 150), „îngerele se străvede/ Sieși har nemuritor" (*Vedenie*, p. 153).

[81] *Candela*, p. 184.

[82] *Lumina neapropiată*, p. 181. „Nefigurativitatea absolută a *formei* necesare procesiunii ființei" (Anca Vasiliu, loc. cit., p. 164).

[83] *Imnul luminii*, p. 236; *Feciorie*, p. 156.

posibilă *pre*-vederea chipului. Astfel încât „buza de lumină/ Ce-şi sângeră icoana pe colină"[84] este imaginea imposibilităţii imaginii, forma transparenţei înseşi, manifestarea non-fenomenală a revelatului. Întoarcerea în pustiul acestui început absolut este actul de retrimitere non-imitativă, nereprezentabilă, la invizibilul întipărit iconic în vizibil[85]. Întoarcere a perspectivei deopotrivă, căci pentru a intra în vederea nevăzută a chipului ce ne priveşte „începem să cădem în sus"[86]. Ceea ce intră în vedere iese la vedere, cere nu doar adorarea, ci şi contemplarea, rostirea care spune vederea. Nevăzutul vorbeşte, se arată în chipul vizibil al Logosului: „Venit-ai în sfârşit, te-ai arătat/ Sub formă de grai, ai apărut/.../ Vorbeşte cineva. El grăitorul, spune/ El nopţii, grăieşte El şi mă transmută/ Din înţelesul meu obişnuit"[87]. Asceza iluminatoare a vederii deschide rostirea, „vederea cuvântului"[88], mărturisirea şi invocarea, chemarea fără de care rămânem în nevedere, „căci nu-i nimic, căci nu-i decât/ Iluminare orbitoare", „căci nu mai este decât cel ce arde"[89]. Cum se vesteşte întoar-

[84] *Aşteptare*, p. 190.

[85] În acest caz, *mimêsis*-ul e pus în beneficiul icoanei, „al unei imagini în care fuziunea între simţul intelectiv şi sensibil (...) a asumat în sfârşit *mimêsis*-ul doar ca «urmă» şi ca «parusie» epifanică" (Anca Vasiliu, *Despre diafan*, ed. cit., p. 318).

[86] *Amurg de toamnă*, p. 161. Aceasta e pustiirea, smerirea, „umila nefiinţă" care coborându-se izbuteşte să se înalţe la vedere. „A te coborî înseamnă, în raport cu greutatea morală, a urca. Greutatea morală ne face să cădem spre înalt" (Simone Weil, *Greutatea şi harul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 40).

[87] *Graiul Patriei*, p. 99.

[88] *Imnul Carpaţilor*, p. 122.

[89] *Foc ceresc*, p. 142; *Imnul întoarcerii*, p. 250.

cerea, noua făptură a lumii ieşită din sine, revenită şi înnoită în strălucirea chipului care o arată de la început? Printr-un limbaj transmutat, iluminat de ceea ce îi e dat să rostească, întrucât „cele noi cer nouă limbă/ Intrăm în zorii altui grai", „Grai nou şi nouă altă limbă/ Nu omenesc, duhovnicească!"[90]. La capăt de drum, începutul se rosteşte în sfârşit, „se mută viața-n dimineață", „în faşă oul ține foşnetul aripii"[91]. Prin funcția sa kerygmatică – predicația apelativă –, limbajul invocă icoana Logosului, poemul se converteşte imnic, iar imnul e însuşi drumul, cuvântul care vede până departe, „acolo sus, în Golul cel din urmă", „acolo, unde nu mai curge decât necursul"[92]. Acolo, Cuvântul se face trup al poemului, urmă de lumină a Altuia invizibil.

Ce e făcut să crească

Un poem iconic este *Mysterium tremendum*, în care lumina vocală a Celui-cu-totul-Altul provoacă deriva, blândul cutremur al transmutației: „Şi-n somn şi-n veghe şi-n pace şi nepace/ Creşte ceva în mine de necuprins". Stă *în* firea lucrurilor ca ceva de natura nedeterminatului să crească în noi, să ne pună într-un orizont de creştere? Acest ceva inaparent care începe să mişte şi să pună pe drum, exprimând capacitatea de schimbare, de transformare sau felul de a fi al ființei, nu determină din afară – în termeni aristotelici – ca-

[90] *Cântare*, pp. 154, 155.
[91] *Imnul luceafărului de seară*, pp. 225, 226.
[92] *Întoarcerea poetului*, p. 115.

tegoria „lucrurilor făcute" (*poioúmena*), ci este arheul mişcării pe care îl poartă în ele „lucrurile crescute" (*physei onta*)[93]. Întrucât natura este „ceva ca un punct-de-pornire" şi „elementul originar" al mişcării şi ne-mişcării unui lucru, natura lucrului dispune de mişcarea con-crescută în el însuşi, deschisă în interiorul creşterii (al desăvârşirii) sau închisă în gata-făcutul nemişcării (al săvârşirii). În cazul lucrurilor „crescute" – comentează Heidegger – spre deosebire de plante unde „înălţarea care se desfăşoară este în sine o reîntoarcere la sine"[94], ca un mod de a fiinţa conform naturii, omul se înalţă dintr-un alt sfârşit din care porneşte fără să revină la sine ci, dimpotrivă, lepădându-se de sine, căci sfârşitul lui e începutul fără de sfârşit al transformării, început care se arată *în* sfârşit. Astfel că punctul de pornire al creşterii nu e doar punere spre scop (în sensul în care un lucru e „pus" să crească) şi nici doar poziţie verticală, postulaţie mecanică; natura creşte în ochi ca dis-poziţie originară a puterii de înălţare, înclinare orientată. Ceea ce înseamnă nu numai că mişcarea nu se articulează singură, ci şi că natura, deşi are mişcarea în sine, nu o are de la sine[95]. Ceea ce creşte pune în

[93] Cf. Aristotel, *Fizica* B, 1, 192 b 8 – 193 b 21.

[94] Martin Heidegger, *Despre esenţă şi conceptul lui ΦΥΣΙΣ (Aristotel, Fizica, B, 1)*, în *Repere pe drumul gândirii*, Editura Politică, Bucureşti, 1988, p. 226.

[95] „Un exod continuu, o normă ascensională, o mişcare" prin care realitatea devine în chemarea finalităţii, „un dinamism intern a cărui noţiune tradiţională de natură, esenţă, adevăr inteligibil, traduce într-o formă statică prezenţa constantă şi finalitatea eficace" (Maurice Blondel, *L'Être et les êtres. Essai d'ontologie concrète et intégrale*, PUF, Paris, 1963, p. 251).

dispoziția deschisului, a unei dispuneri inițiatoare inepuizabile, *de necuprins*. Punerea aceasta reprezintă nu doar impulsul creșterii, dar și al ieșirii din sine, puterea exodului din suficiența naturii date a ființei, principiul de itineranță: „De-aș pleca într-o lungă călătorie/ Câmpii cenușii urmărind cum se pierd/ Înghițite de noapte acolo în nord,/ Unde sirenele de neguri se jeluie-n zori/ Când apele oceanului temute se duc/ După vechea poruncă-ndărăt la-ntâlnirea/ De taină". Vechea poruncă, cea a originarului ca imperativ al orientării spre orientul creșterii, pune începutul în posibil, impune întoarcerea, cheamă nu la sinele reiterat al reflectării mimetice, la natura care se sfârșește în lucrul săvârșit, ci la ființarea în mers, în mișcarea care pune pe drum „sub cerul larg deschis". Dar intrarea pe acest drum al ieșirii, care se deschide în lăuntrul ființei, pune natura în dispoziția de a primi ceea ce în ea însăși începe să crească: „aceste vuiete cumplite/ De ape rupte din înalt și peste focuri/ Mari lăsate". O primire în neștire, căci imaginile care urcă la înțelegere arată necuprinsul, infinitul care ne întâlnește în taină, ne cutremură și ne înalță; ce arată ele în imposibilitatea vederii mai mult decât vuietul apelor prăvălite din înalt, focurile inundate de această rupere a cerului? Căci de o *ruptură* este vorba, în miezul naturii mișcate, pusă în situația primirii unui dar sfâșietor, a experierii unei întâlniri nemaiîntâlnite. Natură spartă, răvășită de ceea ce îi e dat să simtă atunci când e deschisă, dăruită, când e mai mult decât o natură-de-ființă sau o putere de dispunere inițiatoare: „Un cântec minunat crește prin mine-n lume/ Un cor de fluturi, uriaș, răstoarnă universul". Un dar ce răstoarnă așezarea lucrurilor în lume, schimbă perspectiva din care

sunt văzute, creşte natura până la înălţimea primirii, mai mult decât ar putea-o face fiinţa; cu cât este mai mult decât fiinţa, cu atât ea are mai multă fiinţă[96].

Dacă lucrurile se străvăd în adâncul naturii lor dezvăluite, apărând în vederea dislocată, transmutată, ele se arată abia în pre-fiinţarea posibilului încă neajuns la rostire, într-un chip care rămâne departe: „Dar nu-i cuvânt, nu-i sunt, nu-i nici măcar/ Putere, un strigăt, ori porunci, măcar pedeapsă/ Înviere, Speranţă, Nu-s/ Decât un fel de mări grozave fără ape/ Mânate îndelung de mari lumini/ Spre depărtarea care vine/ Îndepărtându-se mereu/ Şi-apoi întoarsă blândă mă înfloreşte". Este natura substanţa sau esenţa fiinţei, în sensul în care, fiind o putere de dispunere iniţiatoare, o pune în fiinţare, aducând-o la prezenţă, la un *a fi de faţă* al unei existenţe determinate? Dar nimic nu e de faţă în chipul natural, în felul de a fi al naturii; necuvânt, nefiinţă, neputinţă – acestea sunt determinaţiile negative ale finitului retras în infinitul departelui. O absorbţie a naturii în disoluţia finitudinii, evacuarea orizontului, descreşterea – cutremurătoare – până în departele denaturat al creşterii. Acolo creşte imaginea, în sfârşitul (*télos*) „luat drept ţel şi pus drept scop"[97], în depărtarea care vine, survine îndepărtându-se, întorcând – ca într-o oglindă – chipul pe care îl reflectă, îi *ia* fiinţa

[96] „Aici prinde viaţă «mai multul» lui *fascinans*", în ceea ce depăşeşte definiţia onto-teologică a lui Dumnezeu drept Cel ce este, exces ce vine *pe deasupra*, revelându-se ca *mysterium tremendum et fascinans* (cf. Rudolf Otto, *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj, 1996, p. 46).

[97] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 223.

pentru a-i *da* ființă[98]. Crește nevăzută, în natura ce stă în raza privirii, vine în deschisul absolutei im-potențe, se oferă prefacerii, dispusă la *facerea* care înrădăcinează creșterea însăși. Cum se *face* că un astfel de lucru *crește*? Care e esența facerii care aduce lucrul în deschisul creșterii? Este creșterea o creație de sine a naturii ce se mișcă spre prezență sau ea e cu putință tocmai pentru că ceva o *face* să fie? Dar atunci, în acest ultim caz, atât natura cât și ființa imaginii nu mai au preeminența originarului ci, nearătându-se de la sine și pentru sine, ele sunt aduse la arătare de ceva care, supradeterminându-le, le face să fie ceea ce sunt, ascunzându-se în acest deschis pe care îl creează, învăluindu-se în dezvăluirea pe care o realizează. Căci ceea ce se vede e doar natura în care ceva crește și *se face* văzut, se face în creșterea nevăzută care sparge limitele naturii: „Crește ceva în mine fără margini"[99]. Restul e cu margini, „e numai o părere ce dispare": „Ca revenind

[98] Dublă mișcare a discontinuității al cărei du-te-vino (flux și reflux) nu sparge unitatea ci creează bucla unui *continuum* ontologic: „Natura omului nu e de a înainta întotdeauna; ea are plecările și venirile sale" (Blaise Pascal, *Pensées*, vol. I, fr. 25, édition de Michel Le Guern, Gallimard, Paris, 1988, p. 73). Astfel că „natura acționează prin progres. *Itus et reditus*, ea trece și revine, apoi merge mai departe, apoi de două ori mai puțin, apoi mai mult ca niciodată, etc. Fluxul mării se face astfel, soarele pare să meargă astfel" (*ibidem*, vol. II, fr. 646, p. 157).

[99] „Nu-s decât creștere, nu pot decât/ Să tind, nădăjdui. Mysterium tremendum" (*Întoarcerea poetului*, p. 116). Iar ceea ce crește nemărginit, închegând teocentric, este – într-o formulare cvasi-pascaliană – „cel ce rămâne și cel ce nu va fi/ Când răsturnată roata lumii eu voi fi/ Centrul osiei și tu, pe margini, centrul/ Fără margini" (*Întoarcerea poetului*, p. 115).

şi mai adânc în volburile/ Ei primare pământul să-l strămute-n/ Străveziu". Nemărginitul transpare pe măsură ce creşte, se face transparent, arată ceea ce nicio natură nu poate pro-pune: „S-au luminat şi beznele. Se vede prin/ Ţesătura lor deplin". Vederea plină – împlinită – este o vedere a golului în care ea cade în sus, cutremurată[100]. Vedere a pământului expropriat care primeşte sămânţa creşterii şi a prefacerii: „Un blând semănător pe când dormeam/ Şi-a asvârlit în noaptea mea sămânţa/ Şi-n fulgerele toamnei dispăru". Ceea ce se face în natură nu are fiinţă decât în măsura în care primeşte fiinţa de la cel care i-o dă şi dispare. Natura ajunge la fiinţă pentru că e *făcută să crească*, finalitatea fiinţării coincizând cu originea înfiinţării. De aceea, trecerea la prezenţă are loc la limită, în taina întâlnirii naturii cu finalitatea ei supranaturală, a chipului cu prototipul. Acolo unde, în adâncul nevăzut al naturii devenită icoană, aştepţi „să fii luat la nuntă şi să fii născut", în limita eshatologică unde sfârşitul reînfiinţează natura, renăscând omul în condiţia de fiu divin. Dis-punerea (*Ent-stellung*) de care vorbeşte Heidegger este aici înlocuită cu naşterea (*Entstehung*). În acest cuprins în care nedeterminabilul se oferă în mod liber determinaţiilor, ne aflăm în misterul unde ceva e hărăzit să fie chemat şi să se înfăţişeze chemării, să înceapă să fie în lumina în care toate se nasc din nou.

[100] „Vedere interioară, vedenie; ochiul lăuntric vede şi această vedenie nu-i a ochiului descripţie, nu-i nici auzire, ci cutremurare, teamă nocturnă, experiere a existenţei de cu totul alt ordin, de unicat al fiinţei; Ochiul vede a vederii vedenie, vede ceva nou şi această noutate este substanţa poeziei" (*Interioritatea poeziei*, în *IP I*, p. 260).

Urma fără formă şi apariția deschisă în *Poezia* lui Petru Creția

Nespusul transpare, apare în interstițiile limbajului, dar *spune* el totuşi ceva în înțelegere sau se arată doar în forma unei imagini de văzut? Intuim ceea ce vedem în imaginație, dar care e semnificația prin care imaginea se rosteşte, nu doar se descrie în conturul vag al apariției? În toate aceste situații nu cu o apariție gratuită avem de a face, cu o arătare mută care apare pentru că apare, nici cu determinarea cauzală a manifestării. Ceea ce apare este un sens care semnifică în posibilul apariției, un semnificabil vizibil în trupul poetal al imaginii. Nu semnifică nici mai mult nici mai puțin decât arată, iar ceea ce semnifică se spune, vorbeşte şi dă de înțeles în chiar măsura în care dă de văzut. Arată mai mult nespus decât spus, iar nespusul lasă de înțeles, se vede subînțelegându-se în imaginea în care răsare.

Ce vedem, de pildă, când, în poemul *Curând* de Petru Creția[1], se spune: „Curând vom trece/ De sub furtuna mută a soarelui/ În ființa clement stăpânitoare a nopții:/ O depărtare care pătrunde în noi şi rămâne în noi,/ În timp ce noi înşine devenim depărtare şi noapte"? Vedem figurile poetice în regimul lor diurn, respectiv nocturn, şi apoi depărtarea care pune, prin

[1] Vol. *Poezia*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 45.

ele, stăpânire pe noi. Ce înţelegem în ceea ce ne este dat să vedem? Faptul că trecerea ne apropie de moarte, îndepărtându-ne de astrul luminos al existenţei; în chiar timpul vieţii, viitorul este deja prezent sub chipul morţii, al morţii apropiate care *creează* depărtarea, ne pătrunde şi ne îndepărtează de noi înşine. Nu se deschide însă în intervalul acestei puneri în depărtare un sens mai adânc ce ne face să vedem mai mult? Căci ceea ce se pune în depărtare se pune în vedere, ca deschis prin care trecem într-un alt timp al fiinţării. Contrar aparenţelor, trecerea *curând* nu are viitor, nu *este* viitorul, ci deja prezentul ca lucrare a posibilului[2]. Tot ce trece vine într-un *acum* care *rămâne*, devine distanţa rămânerii în suspensie. Deşi pusă în distanţa care i-ar da obiecte ale vizibilului, vederea nu vede, e suspendată

[2] Şi aceasta pentru că, raportat la existent, posibilul este inexistentul, dar raportat la viitor el este pre-existentul, prezentul fără prezenţă, aprezentat. „De existat în sens strict există numai prezentul", „cât despre viitor, el nu există în sensul că nu există încă" (Petru Creţia, *Epos şi Logos*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 248). Semnificabilul originar este posibilul încă nemanifestat, prezentul lui fiind doar potenţa imprezentabilă, iar viitorul său stă în existenţa în care el nu mai există, e deja inexistentul care trece în actul manifestării. Nu este, prin urmare, un „posibil imaginar, deci ca o reprezentare a ceea ce nu există" (*ibidem*, p. 247), ca şi cum ar reflecta în imagine ceea ce va fi, ci pura prezentare de sine în trupul poetal al unei imagini ascunse, autodonaţia revelatoare a unui infraexistent. Aici, cum spune Jean-Luc Marion, „prezentul se realizează nu ca o permanenţă dăinuitoare, ci ca un prezent dat, pe scurt ca un prezent primit, nu ca o prezenţă care subzistă în sine", iar „prezentul dat realizează clipa prezentă tocmai pentru că debordează prezenţa" (*Fenomenul erosului*, Editura Deisis, Sibiu, 2004, p. 65).

în prezentul unei treceri încremenite, se resoarbe în stingerea perspectivei. Ce e de văzut în această distanță stăpânită de noapte, în deschiderea oarbă a departelui prin care se trece? Nimic decât trecerea care *stă* să treacă, supraviețuiește reducției, zăbovește în ea însăși. Ceva rămâne, rezistă, în felul unui posibil existent care *subzistă*, face semn, se pre-face în urmă vizibilă: „Și ningeri de clipe se prefac fericit în uitare/ Deasupra mâinilor noastre pustii/ Lăsând o urmă amorfă în timp și în noapte/ Ca ape albe în ape/ Ca goale oglinzi în oglinzi". Tot ce dispare din vedere cade în pustiul fără de timp al uitării, se desensibilizează în departele pe care mâinile nu îl mai pot atinge. Coboară în pre-manifestarea nevăzută, în timpul ce stă în suspensia trecerii[3]. Lasă în trecere o *urmă amorfă*, semnul fără formă al inaparentului. Semnul acesta e singurul care se vede în timp și în noapte, ca într-un fel de cameră obscură, căci în el se arată cele nespuse și ascunse, așa cum în oglinda apelor transpare albul care le dă limpezimea[4]. O imagine informă în care toate trec spre început, re-încep în golul care le reflectă în lumină[5].

[3] Așa cum lucrurile se retrag în preexistența lor, în adâncul nevăzut al departelui, punându-se astfel în siajul începutului: „Sunt, nesortite, lucruri de care/ Când te apropii, încet,/ La fel de încet se retrag/ Ca să cadă/ În râpa adâncă a preexistentului,/ În neștiutul unde țâșnesc/ De foarte departe, nevăzute și albe/ Izvoarele grele și lente/ Și greu suitoare/ Ale trecutului viu" (*Trecutul viu*, în *Poezia*, ed. cit., p. 94).

[4] „Neuitatul din centrul uitării,/ Nevăzutul din sfera luminii" (*Și zile albe treceau*, în *Poezia*, ed. cit., p. 112), „infinit nevăzutul acestui puțin/ Răsfrânt în oglinzi infinite" (*Aparență*, în vol. *Pasărea Phœnix*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 73).

[5] Imaginea supraexpusă a lumii nu dă nimic de văzut, căci ea se voalează în chiar aparența care parazitează și orbește vederea.

Dacă urma este fără formă, ea pune totuşi în vederea unei urmări; este imaginea încă neformată a unei surveniri, nu informul ca atare drept inevident al începutului absolut, ci apariţia fără contur, neînchisă în rama vizibilului. O apariţie *deschisă*, a Deschisului prin care vederea poate trece, in-forma ascunsă a unei imagini, aşa cum ea se arată în poemul *Mereu aşa*[6]: „Şi dacă vine larg ocolind peste arbori şi spume/ Daimonul serii este pentru ca timpul vechi să devină seară nouă,/ Durata pustie şi albă pierdută în clipe să devină lume şi să treacă praguri/ Şi să lase urme". Din nou, o punere în scenă a timpului, dar în ordinea inversă trecerii şi absorbţiei în nemanifestare. Acum, timpul e manifestarea a cărei lucrare e pusă sub semnul daimonic al unui spirit intermediar, cel care face şi desface cursul lumii, mijlocind între muritor şi nemurirea în care toate

În schimb, în lumea obscură, în manifestarea ei eclipsată, filmul poetic developează imagini ale esenţei inaparente. Aşa se explică, în poezia lui P. Creţia, recurenţa acestei dezvăluiri epifanice, în care faptul-de-a-fi e pus în paranteză, suspensie ce eliberează lumina pură a faptului-de-a-apărea. Două exemple: „Fără soare este mai bine/.../ Ochii altfel privesc, mai frumos şi mai fără liman/.../ Şi toate laolaltă, fără soare, par să fie părtaşe/ La o altă nemurire, la o altă ursită,/ La o altă lumină" (*Fără soare*, în *Poezia*, ed. cit., p. 125); „Nestrăbătute de lumină umbre în lume aştern/ Lucrurile lumii/ Inocent opace în fiinţa lor,/ Partea lor de întuneric şi numai a lor./ Iar în forma umbrei lucrurilor stăm la adăpost/ De arşiţa luminii, noi şi gândul nostru neascuns./ Căci nu ne ascundem, ci numai stăm/ În umbre după umbre crescând şi scăzând, într-o aşezare firească,/ Alcătuindu-se în întunericul umbrei şi în puţina răcoare/ Mijlocită, între lumină şi noi, de lucrurile lumii/ Şi de adevărul lor" (*Umbrele*, în *Pasărea Phœnix*, ed. cit., p. 60).

[6] Vol. *Poezia*, ed. cit, p. 136.

devin. Distanța e refăcută, dar de data aceasta intervalul este locul devenirii, al prefacerii și al trans-formării. Timpul vechi se înnoiește, noul fiind însă posibil abia în deschisul vechiului, în ștergerea semnelor vizibile. Căci tot ce se vede trece, e trecut cu vederea, e deja trecutul care iese din vedere. Trece și face loc, dă loc noului vizibil, ieșit din neființă la ființă, precum durata pustie și albă se pierde pentru a se regăsi în lumea fenomenală, trece pragul manifestării și durează în urma lăsată la vedere. Daimonul apare și dispare, înnoiește lumea și se retrage în urma pe care o lasă în timp. În timpul urmării și al vederii, pentru că urma însăși e trecere; ea arată ceva plecat și reîntors în propria arătare, reafirmat și recunoscut în semnul pe care îl lasă spre a fi *văzut* și care îl arată – abia el – drept cel niciodată plecat, cel pururi prezent în propria noastră recunoaștere. Recunoașterea acestei afirmări este însă transcendentă prezenței ca urmă, întrucât cel plecat, retras în trecerea de sine, nu este întru totul în chipul pe care îl arată în urmă. Ceea ce se arată – și se „spune" ca urmă – este un *semn* al prezenței și nu prezența ca atare. Or se știe că semnul trimite întotdeauna dincolo de sine, spre ceea ce îi confirmă semnificanța și puterea de a fi, ca spre ceva fără de care el nu ar putea depune mărturie, nefiind urmă și chemare, lumină a urmării. Prin urmare, în pofida trecerii, ceva rămâne *în* urmă, pe pragul ce trebuie trecut. În urmă vedem pre-venirea continuă a netrecătorului, a celui ce dă loc și chip lumii care începe, „Pentru ca tot ce are loc să aibă și chip, părtinire și soartă/ Și, trecând, să rămână privit de ochii mari din cuprinsul nopții". Pustiul alb nu se pierde decât în timp, cu timpul; el e imaginea ascunsă a inaparen-

tului care *trece* în urmă, dă loc urmării, deschide distanţa unei treceri. Trecere în care netrecătorul îşi *face* loc, se arată sub chipul începutului veşnic nou, şi astfel *rămâne* în vedere, în ochii ce nu se mai pot închide[7]. Ce văd ei, învăluiţi de necuprinsul nevăzutului? „Ochii ce judecă timpul trăit şi pierdut şi-i adună sporul,/ Lăsându-i iubirii ce e al uitării/ Şi uitării timpul". Privirea aruncată în urmă iese din timp, din calea înaintării, discerne deschisul netimpului, adună sporul pe care îl lasă în urmă timpul trăit şi pierdut. Cu alte cuvinte, citeşte pe chipul lumii timpul uitat, cel rămas în nevedere, scurs în pustiu, în golul larg al ochilor deschişi. Aici, în albul acestui prag nevăzut, uitarea timpului este iubirea, veşnicia fidelităţii[8]. În prezentul care închide

[7] Trecerea e chiar forma în care se manifestă urma fără formă, extensia ce face posibilă urmarea, „trecerea ca formă pură a fiinţei" (*Morţii*, în *Poezia*, ed. cit., p. 95); semnul ei trimite neabătut spre esenţa în care ceva se formează, originându-se în *purul* şi *simplul* inaparent al acestei forme de manifestare: „Simplă însă se află a fi forma esenţei noastre" (*Aparenţă*, în *Pasărea Phœnix*, ed. cit., p. 73).

[8] Adică, subliniază Emmanuel Lévinas, „o răpire dincolo de orice proiect, de orice dinamism", inclusiv temporal, „un *nu încă* mai îndepărtat decât viitorul", dar care *există deja*, e singurul care există, „ca strălucire şi semnificaţie". De aceea, în uitarea timpului, „dragostea caută ceea ce nu are structură de fiinţare, ci viitorul la modul infinit, ceea ce trebuie să se nască", reînceperea la infinit, dincolo de timp şi totodată origine a timpului, „ca un început necurmat şi, prin aceasta, ca infinit" (*Totalitate şi Infinit. Eseu despre exterioritate*, Editura Polirom, Iaşi, 1999, pp. 236, 238, 243). Altfel spus, fidelitatea trecătorului faţă de netrecătorul în care se pierde, se uită pentru a se regăsi veşnic în trecerea reîncepută. Căci „fidelitatea caută nimic mai puţin decât veşnicia", o „fidelitate pentru eternitate"

viitorul, daimonul vine la nesfârşit şi luminează urmele zilei, trece *mereu aşa*.

(Jean-Luc Marion, *Fenomenul erosului*, ed. cit., pp. 248, 249). Este şi motivul pentru care fidelitatea are tot timpul pentru că uită de timp, durează la nesfârşit creând mereu disponibilitatea în câmpul posibilului. Iar aceasta întrucât, spune Kierkegaard în *Ori – ori*, partea I (*Sfera esteticii*), „iubirea sufletească înseamnă durată în timp" (Kierkegaard, *L'existence*, Textes choisis, PUF, Paris, 1982, p. 103).

Mircea Ivănescu sau imaginea absenței de imagine

Dialectica prezenței și absenței care dă imaginea ca fenomen de substrat, în chiar posibilul începutului ce deschide vederea, lucrează în intervalul unor complementare faceri și desfaceri, așa cum se dă ea pe față în poemul *De-a baba oarba* de Mircea Ivănescu[1]. Că se dă pe față e un fel de a spune, întrucât câmpul său de acțiune este distanța pe care o instaurează prezența *și* absența, nu atât între ele, ci în perspectiva conjugată a unei dilatări, a „îngroșării" spațiului de sens, unde ele conlucrează, interferează creator: „întunericul, Doamne, întunericul pe ochii larg/ deschiși, care ar trebui să vadă, și care/ ar trebui să răsfrângă ceea ce este în jur, adevărat,/ fals". În întuneric, paradoxal, ochii se deschid larg în căutarea lucrurilor (încă) vizibile, percepute ca imagini ce s-ar mai putea contura în lumina apusă a lumii. Caută, prin urmare, posibilitatea manifestării în absența luminii care le face imaginea. Nu există imagine fără o lumină care vine din afara lucrurilor, le învăluie și le profilează în vederea cuiva? Pe scurt: nu este imagine dacă nu este vedere? În aparență nu, pentru că imaginea este tocmai întipărirea lucrurilor în vizibil, în

[1] Vol. *Alte versuri* (1972), în Mircea Ivănescu, *Versuri*, Editura Eminescu, București, 1996, p. 313. Ediție la care vom trimite sub siglaVE.

vederea unui ochi care le percepe *ca imagini*. Imaginea e chipul vizibil al lucrurilor, forma în care lumina le răsfrânge şi le aşază relieful pe globul ochilor. Putem imagina lucruri nevăzute, lucruri întunecate în nemanifestare, în absenţa oricărei vizibilităţi?[2] Fac imagine lucrurile absente, nefenomenale? Dar ceea ce le dă prezenţă, ca date imediate ale percepţiei sensibile, le dă distanţă; spaţiul lor de prezenţă şi de vizibilitate este exterioritatea, distanţa „obiectivă" la care vederea (şi) le pune pentru a le putea identifica. Întunericul este însă fără repere, absenţă pură, reducţie nu numai a vizibilului, ci şi a manifestării ca exterioritate: „şi cu mâinile întinse, beznă./ adică nimic. mergând cu mâinile întinse/ într-un gol, unde nu există mişcare". În absenţa luminii – a imaginii –, exteriorul se reduce la ceea ce nu se poate manifesta, la nimicul nefiinţei, la golul inert al nevederii. Întinderea mâinilor în gol, în beznă, nu e o extensie compensatorie a vederii; „ceea ce este în jur" de fapt nu este, nu e decât exterioritatea amorfă, nimicul care nu se dă vederii. Nimic nu se dă pe faţă şi totuşi ceva e de faţă, în distanţa care se adânceşte nevăzută; „– doar că/ să-ţi laşi bezna aceasta pe faţă – ni-

[2] Şi în absenţa unei oglinzi a ochilor care să le dea înfăţişare „în luciul răsfrângător", în „luciul nemişcător"? „Oglinda/ care să adune lumina de soare – are doar forma/ vasului din care nu stă să o toarne nimeni " – absenţă a reflectării de sine fără de care lucrurile nu există în vederea *altuia*, nu au decât forma imanenţei nemanifestate, nevăzute, fără consistenţă ontică. La rândul ei, privirea neoglindită în lucruri nu primeşte învestirea lor imaginală, „nu are adevăr", „este doar un păianjen orb", o privire suspendată în golul vizibilului (cf. *Arachneisme*, vol. *Alte poeme nouă*, 1986, în Mircea Ivănescu, *Versuri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014, pp. 316-317). De acum înainte: VH.

micul/ aşteptând, veşted, în jur – şi mergi./ fără să mergi, fără să mergi – un timp care nu mai e timp". Lucrurile nu se răsfrâng în vedere din exteriorul care le pune în distanţă, ci se răsfrâng ca atare, se dau în reversul lor invizibil, îşi arată ascunderea, aşteaptă cu faţa întoarsă. Se răs-faţă, adică sunt prezente în absenţa care le manifestă ca nimic, dar nimicul acesta nu poate fi ocolit. Apar prin ceea ce nu sunt, îşi neagă prezenţa vizibilă pentru a-şi proiecta absenţa pe un fond de posibilitate. Imaginea se desprinde, apofatic, din ceea ce îi face imposibilă ivirea, aşa cum mersul nu e decât actul vizibil al unei stări, situaţia de a sta în trecerea eleată a timpului oprit, scurs în netimp[3]. Aici tot ce nu se arată de la sine face imagine, *imaginea absenţei de imagine*, care nu pune lucrurile în perspectiva exteriorului defunct, ci în lumina a ceea ce se vede doar întrucât nu este. „Şi la urmă, cineva aprinde lumina. a fost numai o glumă./ în jurul tău sunt obiectele la fel de adevărate/ şi ochii văd acum, – şi mâinile, le-ai putea/ întinde, să atingi unul sau altul din lucrurile/ din jurul tău". Sunt lucrurile adevărate – cu adevărat – în lumina care, acum, le pune în vedere, sau e doar un joc de umbre şi lumini, ilu-

[3] „Căci acuma e vremea cu semne oprite, cu tot/ ce se face până la urmă o închidere mare// faţă de ceea ce rămâne în afară, şi din această/ nemişcare – pe care am acum a o spune/ sunt numai chipuri crispate – pe care stă/ să coboare iarna luminiscentă" (*Însă există urmare*, vol. *Alte versuri*, VE, p. 232). „Totul se întâmplă acum în lemn,/ într-o vreme de lemn – în care lumina e doar o răsfrângere/ care se opreşte în lemn", „într-o nemişcare lemnoasă" (*Despre cum înlemneşte timpul*, vol. *Alte versuri*, VE, p. 252). Moarte a imaginii, înlemnită în propriul spaţiu de iradiere sau, mai curând, închidere a ei într-un loc de trecere, oprire în putinţa de a pune început şi de a merge – de a vedea – mai departe?

zia simțurilor ce ating pânza lumii? Lume care apare și dispare, se dă și se retrage într-o prezență-absență deconcertantă, se face pe măsură ce se desface. Exteriorul se repune în jur, ochii văd acum clar și distinct, mâinile ating lucrurile; dar nu se vede, nu se atinge oare doar imaginea, aparența celor ce nu pot să apară decât în straie de întuneric, nu inter-vin în vizibil decât atinse fără să se arate?[4]

Faptul că tocmai absența imaginii *face* imagine arată – a câta oară? – că și dispariția spune ceva, că în dispariție apare criptofenomenul unei manifestări infratextuale, o lumină ce pâlpâie în substratul poetal. Astfel că – în cazul lui Mircea Ivănescu – scriitura nu propune o retorică a imaginarului, ci se încheagă în sfera imaginalului, imagistica sa desenând stări existențiale neestetizate, la limita dintre viziunea plată – sărăcită – a desemnificării și experiența unei inițieri în misterul banalității[5]. Ca atare *frumosul* izvorăște de altundeva, nu din ceea ce se spune, ci mai cu seamă din discreția învăluitoare a nespusului, insinuat între cuvinte, mereu

[4] Așa cum „o imagine veche, dar clară" este *creată* în amintire, cea în care „soarele sfărâmat/ în zăpadă" rămâne *semnul* ființei trecute (și al ființei trecutului), „în camera sub strada unde făcusem/ imaginea soarelui spart", „atât, o imagine", în claritatea căreia nu transpare „modul de existență al ființei", ceea ce apare fiind doar spectrul unei prezențe artificiale nechemată la existență. Imagine fără ancoră în ființă, plutind în deriva reprezentării (cf. *O imagine veche, dar clară*, vol. *Poeme vechi, nouă*, 1989, VH, p. 348). „Spre amintirea aceasta/ iată că te poți acuma reîntoarce, să o privești. –/ Însă de data aceasta nu mai simți chiar nimic" (*Imagine veche*, vol. *Alte poesii*, 1976, VH, p. 243).

[5] „Dacă nu e o poezie imaginativă, poezia lui Mircea Ivănescu e una eminent «imagistică»" (Al. Cistelecan, „Cuvânt înainte. Mică introducere în simfonia absenței", VH, p. 11).

cu faţa întoarsă sau, în cel mai bun caz, cu desemnarea pieziṣă, oblică, a omisiunii. Aici imaginea se face nevăzută, a nimănui pentru nimeni, a nimicului care îşi arborează absenţa. Dar tot aici absenţa se vede, imaginea impregnează conturul lipsei, arată efigia carenţei. Între imaginea aceasta ascunsă şi posibila ei realizare în act de prezenţă se întinde distanţa temporală a nemanifestării. Nimic nu ia chip în timpul fără durată al unui deja-trecut, căci actul prin care fiinţa s-ar putea re-prezenta este predicatul unui memorial anevoios, de retrăire a ceva ce nu mai este, ca atare ieşit din fiinţă şi timp. Unde e de găsit *fiinţa reală*, spre care ne duce imaginea însăşi, dacă nu chiar în clipa în care ea a luat naştere ca fiinţă de imagine, de pildă într-un poem precum *Dar să-i privim o clipă şi fiinţa reală*?[6] „Aşadar, ar trebui să ne întoarcem la clipa de atunci, aceea/ adevărată, dinainte ca ea să ne fi creat". Fiinţă nu imaginară (a imaginarului), ci *reală*, adică *ceea ce este* în orice experienţă posibilă, desemnând posibilitatea de a fi. Este fiinţa cu adevărat în clipa de *atunci*, în afirmarea actului ontologic ce *dă* fiinţă unui lucru care, participând la ceea ce este, *ia* fiinţă? Fiinţa nu ni se dezvăluie însă decât în experienţa existenţei, fiinţă şi existenţă participând la acelaşi act de co-naştere. Or, în fiinţa de imagine, fiinţa e despărţită de existenţa ei, de apariţia însăşi, de arătarea de sine care ia formă pentru a fi, există ca altceva iconic, *ca şi cum* ar fi[7]. Nu e vorba de o exis-

[6] Vol. *Versuri vechi, nouă*, 1988, VH, p. 341.

[7] De observat frecvenţa cu care poetul recurge la acest conector al devianţei, care operează – declanşează – trecerea semnificării pe un alt plan de referinţă, deturnarea ei pe o altă cale, indirectă, a desemnării: „ca şi cum n-ai fi văzut/ până acuma cum ninge astfel cu fulgi de-ntuneric", „ca şi cum ar continua

tență deja dată – imposibilă în timpul care ne-o re-dă în fiecare clipă –, ci de o existență derealizată pentru a fi realizată, manifestată în realitate[8]. În clipa de atunci ființa este reală, dar are ea o existență propriu-zisă? Manifestarea ei nu rămâne tăinuită, ceea ce încă nu se arată întrucât este un act al facerii de sine ca ascundere absolută? Căci manifestarea ca atare este opera existenței, realitatea fiind chiar manifestarea exteriorității ca aparență sau fenomen[9]. Și atunci, ce se manifestă în clipa adevărată a acestei existențe derealizate, ce se fenomenalizează fără să se arate, „acolo, în fața ei,/ ridicându-și privirea – atunci când îi erau grei/ ochii, coborâți însă"? Fața clipei nu apare în fața noastră, doar ființa ei de imagine e de față, într-un *atunci* al existenței expropriate, într-un *acolo* nesituabil, fără loc stabil,

totul" (*Ca și cum*, vol. *Alte versuri*, VE, p. 261); „ca și cum, intrând noaptea târziu, în camera aproape/ cu totul întunecoasă, te-ai fi aplecat să ridici/ un obiect abia zărit pe covor", „ca și cum nici nu l-ai fi văzut" (*Perplexitate*, vol. *Alte versuri*, VE, p. 314). Devianța este însă aici refracție, schimbarea de sens a luminii care străbate un filtru clar-obscur, proiectând – în trecere – o imagine transparentă, interfața acestui pasaj.

[8] Derealizare ca efect al devianței reprezentării și referinței, căci ceea ce este spus și văzut trimite spre ființarea posibilului pur, aprioric oricărei instanțe de discurs, „înainte de a se deschide lumina/ albă a unei vocale"; „și ne-am găsi dintr-o dată în fața unor silabe/ pe care nu le știm – și să facă la marginea acestei nebănuite/ cotituri a drumului un ochi de apă țintuindu-ne rău, și strâmbându-ne/ fața când ne vom apleca să pândim acolo răsfrângerea luminii/ de aici, din jur" (*Tot crezând că am mai putea începe – dar cum?*, vol. *Commentarius perpetuus 2*, 2003, VH, p. 355).

[9] „Specificul existenței este tocmai de a obliga ființa să se manifeste" (Louis Lavelle, *Introduction à l'ontologie*, PUF, Paris, 1947, p. 57).

conturat explicit. Clipa de atunci nu e clipa de faţă; e imaginea unui loc de trecere, figura mişcată peste care se trece cu vederea, faţa întoarsă despre care nu se poate vorbi. S-ar cuveni „să-i oprim atunci faţa, în ceea// ce s-ar putea chema singurătatea ei – şi despre acea/ clipă să ne facem vorbele – adevărul făpturii ei". Să o singularizăm într-o clipă de excepţie, *unica*, insulară în curgerea timpului. Să o vedem altfel, din perspectiva inversă a ceea ce în ea (încă) ne mai priveşte[10]. Ar însemna să o privim doar ca imagine, dar adevărul s-ar putea rosti în esenţa care şi-ar da existenţa, şi-ar da-o pe faţă; „acolo să-l răsfrângem în clipa aceea când ei/ i se încetineau gândurile – şi era// într-o lume numai a ei, în landa cu ierburi plecate/ de un vânt străin – şi era deschisă doar cu stânci oarbe/ spre marea de unde noi ne spărgeam migăloasele, albe// valuri – şi nu mai ajungeau acele spulberate/ ale brumei noastre să-i ningă pe faţă". Adevărul – fiinţa reală – nu se dă în statica reprezentării iconice; face imagine – şi se spune ca atare – într-o formă pe care el însuşi şi-o dă; se răsfrânge specular în lumea de-o clipă a inaparentului, în distanţa pe care o străbate – pentru a fi – propria-i manifestare.

[10] „O clipă încremenită", adică „o clipă/ oprită – şi se face o imagine" (*Intrarea în clişeu*, vol. *Poeme vechi, nouă*, 1989, VH, p. 345). În împrejurări ca acestea, întâlnite în câteva din poemele din vol. *Versuri vechi, nouă* (1988), „se face câte un unic/ moment de lumină", în „clipa aceea mereu prezentă" (*Meditaţie dimineaţa*, VH, p. 337), în care trecerea transpare *frumos*, astfel încât, din gratuitatea jocului de vorbe – adesea un „joc cu amintirea" (*Dând ea acuma realitate amiezii*, VH, p. 340) – cititorul „să înţeleagă un adevăr, cu adâncă/ şi frumoasă lumină, spre care să-şi aplece chipul, şi să se vadă/ acolo, imagine" (*Gestul unuia – tolstoi? – scriindu-i propriei sale fantome*, VH, p. 338).

Clipa aceasta e o insulă plutitoare, care nu figurează pe harta timpului, şi totuşi o figură. „În landa cu ierburi plecate de un vânt străin" nu vedem mai mult decât ne este spus; intuim însă existenţa subterană a fiinţei care îşi face loc, se profilează pe fondul cronotopic al unei realităţi nevăzute, vine ca un străin în vederea pe care o deschide[11]. Îşi deschide propria lume, deschisă în larg, ne vine în vedere fără ca noi să ajungem la ea. Clipa de atunci apare *acum*, lumea ei e şi lumea noastră, dar nu din nou, încă o dată, ci pentru prima dată[12]. Întoarcerea la clipa de atunci nu înseamnă o revenire în timp, în timpul orb al trecerii,[13] ci o

[11] Existenţă de substrat, care e chiar natura inevidentă a subtextului ori a pre-textului. Discontinuitatea, fractura, sincopa sunt fenomene ale discursului poetic, un discurs glisant, „întortocheat, subţiat/ în înţelesurile lui aparente (dar despre care eu îmi închipui/ că se continuă, sub linia schimbătoare a versurilor,/ până spune cu totul altceva)" (*Despre irealitatea literaturii*, vol. *Poesii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970, p. 102). Ceea ce se continuă *sub* linia orizontului textual dă de văzut *altceva*; nu subminează izotopia discursului, ci lărgeşte perspectiva, mută punctul de plecare într-un nou punct de vedere, acolo unde „se trăieşte lăuntric", până „ai fi înţeles/ deodată, cu totul altceva despre ce se petrece/ în jurul tău", căci văzând „de-aici, înăuntru,/ ai găsit altceva" (*Perplexitate*, vol. *Alte versuri*, VE, p. 314), alegi „vorbe care să spună altceva" (*Întrebări*, vol. *Alte versuri*, VE, p. 321).

[12] Acum timpul îşi întoarce faţa ascunsă, arătând „o altă faţă a unei clipe" (*Perplexitate*, vol. *Alte versuri*, VE, p. 314), aşa cum „camerele, în lumina lividă/ şi noptatecă" par să fie cele cunoscute, „în acest aer de îngropăciune,/ să fie aceleaşi, şi totuşi parcă acum întâia dată întâlnite" (*Noapte pierdută*, vol. *Alte versuri*, VE, p. 315).

[13] Căderea ireversibilă în „ochiul/ cel mai nepăsător al timpului – cel care numai răsfrânge/ lunecătoarea trecere fără sfârşit,

răsucire a vederii, răsfrângerea sau întoarcerea pe dos, a interiorului în exterior, a lumii noastre în lumea poemului. Mai mult decât o deturnare, mişcarea răstoarnă planurile, le inversează. Ceea ce se vede nu e exteriorul fără adâncime; e interiorul ex-pus, scos afară, invizibil iconic al vizibilului. Din această perspectivă putem să-i privim o clipă şi fiinţa reală, căci inaparentul îşi oferă imaginea care nu depinde de o privire pentru a fi[14]. Fiind, imaginea naşte privirea, o cheamă în lumina în care se poate vorbi: „despre lumina spartă, uscată/ în vânt, sub cerul însingurat privind-o, să facem o vorbire înceată". Din clipa fugitivă nu rămâne decât lumina pe care o lasă în urmă, dâra scânteietoare a absenţei[15]. Privire şi vorbire luminează împreună; clipa la care ne întoarcem ne întoarce în *urmă*, ne reaşază în vederea fiinţei absente, despre care nu avem ştire decât într-o lume numai a ei.

şi niciodată nu-i dă înţeles" (*„O, menadă, i-aş spune, la vederea ta..."*, vol. *Poeme vechi, nouă*, VH, p. 347).

[14] Invers, când vedem cu ochii minţii, văzând de fapt „numai/ ceea ce noi am vrut să fie", clipa văzută în amintire este imagine *a amintirii*, „privind acuma/ o amintire a unei clipe", adică o „cadră" creată de intenţionalitatea vederii raţionale, „înţelesul acestei cadre nefiind/ decât vorbele". Atunci „vedem/ ceea ce aducem noi în imaginile acestea" (*Privindu-i cu ochii minţii*, vol. *Commentarius perpetuus 2*, 2003, VH, pp. 353-354).

[15] Privirea fixă nu fixează timpul, nu îl opreşte în fiinţa sa reală, care e neoprirea, dar îl învăluie în lumina unei imagini, îl îngheaţă în crisalida care îl arată în chipul absenţei. Din ceea ce a fost în vedere „lumina – lumina rămâne", rămâne în imaginea incoloră a transparenţei, fără de fiinţă şi timp, iar „lumina aceasta/ există – şi arde fără culoare în aer – şi nu se mai cerne/ niciun fel de cenuşe – ci numai lumină/ – căci lumina arsă rămâne egală cu sine –/ şi arde mereu" (*Privirea fixă*, vol. *Poesii*, ed. cit., p. 110).

Aurel Pantea. Poemul ca developare în negativ

În textele lui Aurel Pantea din *Negru pe negru*[1] poetul nu are biografie; grafia consemnează alte date decât cele ale vieții, pe care – cu fiecare cuvânt – le şterge din registrul lumii. Semnele scriiturii sunt urmele unei evacuări, mărturii grăitoare ale absenței. Creatorul abia dacă mai este un „eu" anonim, conştiința fără subiect, sau – cum spune Merleau-Ponty – purificată cu totul de subiectivitate sau de ego, o „conştiință fără locuitor"[2]. Uzurpată, întâmpinată de o „prezență insesizabilă" care i se substituie, ea se vesteşte drept altceva negator, un non-eu care vine de departe, dar nu din trecut, ci dintr-un imemorial al sinelui, urcă din „rădăcina lucrurilor, bătrână": „atunci se naşte cel cu totul altcineva, vine de altundeva, de altcândva", „cel ce se anunță este altceva decât tine, este/ cu totul altceva decât om"[3]. Cum să fie rostit cel *cu totul altceva*, inegalabilul (de) neatins cu vorba ori cu vederea? Căci el nu se pune în fața ochilor, nu se depune în mărturie, nu

[1] Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009; avem în vedere în special volumul apărut la Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2005, reluat aici.

[2] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p. 77.

[3] Aurel Pantea, *op. cit.*, p. 155.

are față pe care să o arate. Este *Nu*, negație nu doar a oricărei elocvențe discursive, ci și a oricărei imagini, omisiunea prezenței, anti-imaginea. Totuși un *tu*, ca instanță a vorbirii unui *eu*, dar nu în ipostaza de termen într-o relație dialogală, nici învestit cu statutul neutru de limbaj autonom, rostind de unul singur într-un fel de illeitate a anonimatului; este „un fel de prezență", martorul care nu doar asistă, înregistrează și depune mărturie, ci face să se întâmple. Mai exact: mărturia lui e tocmai ceea ce se întâmplă, non-discursiv, sub-textual, într-un fel de prezență mută, nonelocventă: „Ești martorul, un fel de prezență/ fără de care s-ar putea să nu mai existe moarte, dar tu,/ instanță a vorbirii mele, martorule,/ știi că eu, umblând prin timpuri trecute, simt că sunt/ multe ce nu ni se adresează, că moartea e o deficiență a/ limbajelor noastre, că, de fapt, totul este prezent"[4]. Dacă moartea e o deficiență a limbajului, ni s-ar putea ea adresa în vreun fel, ne-ar viza în modul în care cuvântul ar putea-o lua în vedere? Moartea nu face imagine, nu are un chip pe care să-l prezinte; ea e destrămarea imaginii, ștergerea din vedere, des-figurarea. Nu poate fi spusă decât în felul unei destituiri a spunerii înseși. Dar nu există cu adevărat decât atât timp cât e spusă, adusă în prezența mărturiei, în fața unei instanțe pentru care „totul este prezent". Prezentul acesta însă e fără prezență, lipsit de un conținut ontologic ce s-ar putea prezenta în forma unei apariții. Martorul nu atestă decât existența unei privațiuni, carența de prezență a prezentului. Înregistrează eclipsa, prezentul neființei[5].

[4] *Ibidem*, p. 156.

[5] Adică „existența iluzorie a eului-care-moare sau a timpului", căci „eliberându-mă de o lume care mă omoară, moartea închide într-a-

Aici nu orizontul ontologic ni se deschide, ci un inaparent fenomenologic. Căci totul este prezent, dar fără ființa prezenței, imprezentabil. În prezența martorului se arată ceva ce nu poate fi arătat, transparența prin care mărturia devine vizibilă, stârnește arătarea: „Deci, din cripte adânci, renasc, de fiecare dată, arătări/ uluite, martorule că iar te apuci să vorbești, ca și cum/ fără vorbire ele n-ar putea să apară, ca și cum doar/ vorbirea ar vedea/ criptele deschizându-se"[6]. Ivirea imprezentabilului are loc dincolo de limbaj și de vedere; o arătare ieșită din timp, din adâncul netimpului sau al prezenței trecute, tăcute. Nu știm *ce* se arată, doar faptul *că* se arată, apare și se deschide, dar nu în deschiderea gurii, în gura care ia cuvântul, în cuvântul care invocă o apariție a lumii. A spune nu înseamnă aici a vedea; inaparentul nu se fenomenalizează în imaginea desemnabilă a unei prezențe. Ceva de nespus se profilează pe ecranul mărturiei, devine prezent, vorbește în manifestarea mută a prezenței acesteia. Martorul e revelatorul, un *tu* receptiv prin forma căruia trece informul. Un filtru nevăzut sau o pânză pe care se developează nevăzutul. În această ecuație, eul nici nu mai contează; el e cutia de rezonanță în care vibrează mărturia lui tu[7]. Un tu al eului însuși, cel care – prin care – se

devăr această lume reală în irealitatea unui eu-care-moare" (Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 2001, pp. 89, 90).

[6] Aurel Pantea, *op. cit.*, p. 156.

[7] Deprezentificare în care se arată un fenomen aprezentat, pe care nu îl putem avea în vedere, care copleșește privirea, „răsturnând-o într-un fel de contra-intenționalitate", și care se depune el însuși mărturie ca survenire imprezentabilă. În

arată ceea ce se întâmplă: „şi, de fapt, altceva se întâmplă,/ ceva destinat/ unei priviri din noi înşine, înmugurită, tot timpul pe cale/ să se nască”[8]. Spuneam că martorul face ca ceva să se întâmple; de fapt, el dă posibilitatea inaparentului să se manifeste, să se reveleze ca altceva posibil, dar nu în prezentul lumii ecranate, căci el nu cade pradă realităţii, ci ca semn vizibil doar privirii lăuntrice. Şi ea, de altfel, o privire deschisă de ceea ce o priveşte, care stă să vină, nu stă decât în această venire, în pre-venirea căreia îi este destinată. În mediul de-scris al developării în negativ, în filmul voalat al imaginii imposibile, moartea e inimaginabilul, non-sensul exteriorităţii care voalează, „realitatea fără apeluri, făcută din lucruri de pe afară”. Moartea imaginii nu e spectaculară, nu aduce în scenă decât ştergerea şi vacuitatea, „apariţii aburite”, dar şi – prin răsturnarea perspectivei – posibila resurecţie a lumii interioare. Căci, prin reducţie, eclipsarea exteriorului face cu putinţă manifestarea interiorului; exteriorul mort, pus în paranteza desfigurării, devine vălul transparent, diafania prin care se întrevede lumea din noi: „lumea din noi, dacă am putea să o ridicăm cu venele,/ dacă am putea, în impudoare, să resimţim clipociri şi/ tonuri/ în resorbţie,/ am privi cu pielea,/ ne întoarcem în materia pură, fără buze,/ cu pământ în gură şi cu propoziţii/ devenim una cu parola neagră,/ la începutul unei zile ce nu se mai poate naşte,/ după tranzacţii desfigurătoare

faţa unui astfel de fenomen, „nu mai suntem deci *Eu*-l transcendental, ci martorul, constituit de ceea ce îi survine” (Jean-Luc Marion, *În plus. Studii asupra fenomenelor saturate*, Editura Deisis, Sibiu, 2003, p. 133).

[8] Aurel Pantea, *op. cit.*, p. 156.

chipurile produc/ o lumină ilicită, ca mijlocul zilei morților, acolo,/ un pământ ondulat ca emoția/ ne spune adevăratul nostru nume"[9]. Noul relief care prinde contur dă măsura unei tectonici a posibilului sau chiar a condiționalului intuibil. Totul se resoarbe în informul subliminal, în materia pură şi în privirea tactilă – virgină – a începutului. Un început neînceput, infra-real, pre-originarul de dinainte de timp şi de moarte, nerostibilul preformării: un pământ ondulat, brăzdat de emoția regăsirii numelui, a ipseității subiectului defunct. Un nume pe care nu îl *avem*, dar sub care stăm; nume a-nume, în bernă, o parolă neagră, „punctul negru" din care se ridică poemul.

De aici începe imaginația. Ea „a descoperit că poartă în ea însăşi germenii negației pe care, până acum, o percepea ca lucrând într-o exterioritate. Negația, cu toate vocile ei, vorbeşte, acum, în poeme. Elocvențele ei ocupă tot spațiu-timpul poemelor. Conştiința poetică ajunge, în acest stadiu, un simplu martor al unui confesional în care vin în limbaj conținuturi la care ea, până acum, se raporta ca la nişte realități exterioare. Acum, le descoperă ca fiind ale ei"[10]. Negația care lucrează în miezul imaginației „vede" imagini ale golului, locuri ale absenței. Mai degrabă o negintuiție răvăşitoare, nimicitoare, căci ce e de văzut – de pildă – în „asfințiturile lăuntrice", în „nucleul de noapte", în luminile „asasinate", „înghițite de un punct negru" decât tocmai golul fără formă, informul Bestiei ce stă „la umbra tuturor sensurilor"? Ceea ce ar fi trebuit să fie

[9] *Ibidem*, pp. 177-178.
[10] *Ibidem*, p. 148.

trans-aparenţa manifestării în lumina sensului e supra-expus, virează în negativ; se arată a fi golul negru, soarele mort, „cel cu totul altceva" al nostru, venit „din ceea ce ai uitat că ai fost sau ai fi putut să fii", care zădărniceşte totul: „zemuieşte un soare în sfârşiturile limbajului./ Fumegă instinctele, coruri de femei,/ trece moartea şi uită de sine./ A privi în inima răului, acolo/ nu există inimă, e doar o seninătate sulfurică,/ ea îmi mănâncă poemul"; „am fost şters, am atins mutul"; „din lăuntrul meu urcă spre ceruri/ bestia învingătoare"[11]. Atunci „simţi că fără tine/ Dumnezeu ar fi o totală transparenţă, şi îţi vine/ să-ţi dai drumul în gol, să se vadă toate dintr-o dată,/ în seninătăţi, de-acum, de altădată, de peste vremi"[12]. Niciun apofatism nu vine să irizeze viziunea. Căci viziune e, dar răsturnată: vedenia care vorbeşte în poem vorbeşte poemul, îl scrie ca loc nonelocvent al limbajului. Confruntat cu un limbaj ce îşi rosteşte epuizarea, descărnarea, subiectul nu mai află predicate ale fiinţării, devine instanţa neştientă a unei pătimiri: „Aşa, deci, scrisul ca osândă", „nu ştiu ce scriu, nu mai ştiu ce scriu", „scriu, eu, acum,/ şi nu mai ştiu cine vorbeşte în poem"[13]. Încercare a unei radicale îndurări, exerciţiul anti-retoric este totuşi o confesiune până la capăt, de la capăt. Negativul nu e deriva, dispariţia fără urmă, ci apariţia inversă, epifania nimicului. Nu, prin urmare, „moartea din limbajul cinstit şi metaforic" – „piatra verzuie a morţii" – care arată încă imaginea exterioară, faţa poetică a unei morţi inexistente,

[11] *Ibidem*, pp. 180, 182, 183.
[12] *Ibidem*, p. 158.
[13] *Ibidem*, pp. 160, 157, 163.

ci despuierea totală, golirea până la nimicul despre care nu poate fi vorba, „până ce față nu va mai fi și nici față/ ce ar putea ține loc de față”[14]. Se poate coborî mai adânc, în muțenia lăuntrică, în non-peisajul acestei răsfrângeri, în fractura întoarcerii pe dos? Dar abia întors pe dos, frânt și răsfrânt, poemul spune ceva; abia în chipul gol al morții se vede *dincolo*, mai presus de orice închipuire: „Pulverizează-te, fii lumina pe care o vede limbajul/ când îl simte în tine/ pe cel care va muri”[15]. „Arătarea ce ne însoțește” nu are chip, dar ne privește; nimicitorul vorbește, face „ca lucrurile să se vadă,/ așa cum se văd lucrurile pe vreme senină”[16]. În dispariția ce reduce totul la nimic, Nimicul se vede. Imaginea lui e însuși poemul.

Dar ființa nu agonizează decât în partea întunecată, în acela dintre realuri care se topește și ne scapă: „Trei realuri: unul care lucrează/ în noi devine/ noi, unul ce se topește ne scapă/ și unul care nu ne aparține”[17]. Realul acesta e supus nimicirii, irealizării, lucrarea lui fiind o continuă înaintare în ceea ce ne neagă. O atrofiere ce se adâncește pe măsură ce tot ce este e convins să spună nu, să se opună sieși. Ne scapă întrucât – deși e în noi – nu *este* noi, iese din raza conștiinței care l-ar ține în pază. Un inexistent real care aruncă ființa în derizoriu, în macerarea propriei putințe de a fi. Întunecă orizontul celuilalt real, cel care lucrează în noi și devine noi, cel care ne face sub permanenta amenințare a desfacerii. Devenim noi prin dezapropriere,

[14] *Ibidem*, p. 147.
[15] *Ibidem*, p. 173.
[16] *Ibidem*, p. 172.
[17] Vol. *Nimicitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2012, p. 82.

prin lepădarea de ceea ce în noi se afirmă ca ipseitate; o devenire prin abandonare, donarea inversă a golului. Perspectivă din care nimicitorul poate fi înțeles și în sensul său – să-i zicem – fecund, căci germenele mortifiant distruge până la nimicul unei noi iviri, destramă pânza ființei pentru ca partea ei luminoasă – realul care nu ne aparține – să se declipseze. Nimicitorul e *revelatorul*, cel de pe urma căruia rămâne ceva de văzut și de reînceput. Ceea ce se țese acum și iese la lumină nu mai stă în păcatul aducător de moarte, în răul mai bătrân decât moartea. E nimicul nimicit, developat – fără expunere – în propriul negativ. Reducție a fenomenalității până la imposibila manifestare, a vizibilului întors pe dos, trecut prin dezafirmarea orizontului său, până la manifestarea imposibilului. Şi aceasta e *posibilă*, atât timp cât „partea din mine, care Te iubeşte şi va cunoaşte nimicirea"[18], partea însorită din noi e dată iubirii, predată altuia, cade în darul de sine[19]. Darul nimicului a cărui imagine – cum spuneam – este poemul însuşi,

[18] *Ibidem*, p. 44.

[19] Autodonație ce reclamă, prin apofaza nimicirii, fenomenul saturat excepțional al iubirii. Nu este tocmai el nedeterminatul inaparent care absoarbe subiectul, îl „aspiră" în afara lui, acolo unde el nu mai *este*, punând în anonimat discursul însuşi, negativul care – prin exces – afirmă nenumind, dăruindu-se pe sine? Un dar imponderabil, suspendat între subiect și obiect, care nu aparține nimănui. „Acest fenomen ieșit din comun sfârșește totuși prin a exceda orice numire; se cuvine atunci să-l numim tocmai ca fără nume, ca refractar la orice proprietate, la orice caracter și orice determinare" (Jean-Luc Marion, „Ceea ce nu se spune – apofaza discursului iubitor", în *Vizibilul şi Revelatul*, Editura Deisis, Sibiu, 2007, p. 167).

ca, de pildă, *Mai jos nu cobor*[20]. Ce se vede la adâncimea dincolo de care nu se poate trece? La prima vedere, golul unui existent încă real, din moment ce deschide într-un mai jos, dincolo de pragul pe care ființa abia mai este realul care o face să devină, topindu-se în ceea ce îi scapă. Scapă din vedere aşa cum iese din vorbire, căci „acolo nu mai poate fi vorba de poezie", nu se mai află urma vreunei vorbe care să (se) vadă. „Acolo, amintirile sunt atât de bătrâne, că atârnă/ în capete plecate". Aproape-nimicul unui real care nu ne aparține, nu ne priveşte în atonia înstrăinării, de la distanța unui chip de nerecunoscut. De acolo poezia nu poate începe, din muțenia fără rest a unei memorii fără imagine. Nu vine sus, ci atârnă imemorial într-un timp care nu mai e al nostru. O punere în distanță a vederii, în dimensiunea unui *acolo* spre care ea se îndreaptă *dincolo*, trece de ceea ce-i aparține, se aruncă în gol. „Te văd umblând prin camere, fâşia de lumină care te urmează/ e a altui timp, ce face eforturi să mai privească,/ înainte de a se instaura/ subteranele". Acum, într-adevăr, ceea ce se vede nu mai aparține vederii; a vedea numeşte golul care *dă* de văzut. Din nimicul destrămării – el însuşi destrămat – răzbate fâşia de lumină, liziera unui timp care ne priveşte. Imaginea aceasta iese din nimic precum cuvântul care pune început creației, se arată cu puterea iubirii ce-l naşte. Apare în miezul dispariției, şi chiar în virtutea ei; o survenire, totuşi, fără fenomen, doar imaginea goală – fără suport, insuportabilă – a unei apariții care se dă în trecere. Darul furtiv al unui real deşertat, pus în deşertul manifestării, care transpare

[20] *Nimicitorul*, ed. cit., p. 30.

– fâşie de lumină – în *mai josul* invers al apariţiei, în mai puţinul negativului care îl pune în vedere. Doar atât în urma roditoare a nimicitorului: nimic mai mult decât nimicul. Dar şi, prin recul, hipertrofia vizibilului, mai-mult-ca-nimicul posibilului, căci „ajunge un măr înflorit, în legea înfierată/ şi inima se întoarce de pe un drum/ îngheţat"[21].

[21] *Ibidem*, p. 76.

Partea a II-a

Chipul de sub imagine

Microanalize



Realitatea irealului (Camil Baltazar)

Care este chipul *realității irealului* într-un poem precum *Basm* de Camil Baltazar?[1] Mai întâi un spațiu creat de imagine, în imaginea liniștii și creșterii, „liniști suind iederi nalte pe ziduri,/ Tăcere în care luceferii cresc”. Ceea ce ia trup și se înfățișează imaginal dislocă spațiul real al lumii dezertate, coagulându-și ființarea în amuțirea oricărei rumori care ar mai aminti de realitatea vreunui loc. Semnul pe care îl fac imaginile nu numai că semnifică în absența reprezentării, dar se asociază unei semnificări non-referențiale. „O casă albă-n străzi dosnice” apare și pare; pare așa cum apare, adică reală în irealitatea contextului aparițional. Albul ei strălucește pieziș, semnifică „dosnic”, în chiar devierea în care se imprimă liniștea și creșterea. La fel, „adolescenta cu trup sfios,/ Înflorind umbre de-a lungul rochiei”. Trup real sau trup imaginal? Răspunsul îl dau umbrele ce înfloresc imaginea în care ele nu mai sunt umbre ale unui corp, ci există prin sine, luând trup în trupul imaginii. Și totuși, indistincție nu e între real și ireal; deși cel dintâi pare neantizat, ceea ce apare nu există decât în câmpul intermediar deschis de imagine: „Ar fi fost o întârziere de flaute prelungi/ Între geamuri cu mușcate tinere,/ Între priveliștea gră-

[1] Vol. *Reculegeri în nemurirea ta* (1925), în Camil Baltazar, *Soare pe culmi*, Editura Minerva, București, 1972, pp. 98-99.

dinei răcoroase,/ Între dumbrăvile adânci şi noi". Imaginea apare cu întârziere, în târziul reflectării, fiind ea însăşi în întârziere față de lumea din care se iveşte (precum un „corn de lună întârziind singurătăți brune"). Ivirea ei desface realul, strecoară în el dimensiunea unui *între*, pasaj ori desfoliere în care „noi" vedem altfel priveliştea, făcându-ne să întârziem, să zăbovim în propria noastră depăşire. Intervalul deschis de *între* este întredeschiderea unui „ar fi fost": ar fi fost să fie dar nu a fost, nu este în felul de a fi al realității. O ființare a posibilului înaintea ființei, căci „în serile-acelea te-ai fi înălțat/ În despletirea fără de seamăn". Înălțare nu aici-şi-acum, după regulile creşterii mundane, în locul şi la timpul cuvenite, ci în seara ce pune capăt zilei schimbând imaginea şi sensul către început[2]. Desfolierea şi despletirea sunt reducții imaginante – dislocante – prin care ceea ce ar fi fost *este* cu adevărat real, noua realitate fără asemănare cu cea în care se iveşte, unde „mâinile tale-ar fi ajuns mâinile ei/ Şi n-aş mai fi ştiut deosebi lumina". O lume fără asemănare şi totuşi fără deosebire. Ce fel de realitate este aceasta, a cărei lumină aduce la vedere desfacerea tuturor celor ce par făcute o dată pentru totdeauna, despletite acum în posibile realcătuiri? „O poveste de transparențe", am fi spus împreună cu poe-

[2] „Seara transformă, pornind de la o altă imagine şi de la un alt sens, rostirea provenită din activitatea poetică şi din cea meditativă, precum şi dialogul dintre ele" (Martin Heidegger, „Limba în poem", în *Originea operei de artă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 324). „Seara schimbă propria sa imagine şi propriul său sens. (...) În acel loc unde totul s-a adunat şi este adăpostit şi păstrat în alt chip, pentru o altă înălțare" (*ibidem*, p. 325).

tul, dar până şi ea „ar fi fost": o lume de pură fantezie, himerică irealitate a realităţii. Însă povestea e zămislită din *transparenţe*; prin imaginile pe care le pro-pune se pune în vedere ceea ce este, ceea ce este cu putinţă prin ceea ce ar fi putut să fie. Nu imagini ale imposibilului unei irealităţi inaccesibile, evazive ori evanescente, ci ale inaparentului în care se (s)pune ceea ce apare. Se arată în fulguranţa diafană a unei armonii reale. Viziune de o clipă care nu se împlineşte decât în întredeschisul poemului, dincoace de care „neîmplinita armonie" măsoară sărăcia şi uscăciunea, iluzia dezimaginării: „Şi-n sbuciumul de clopote adânci,/ Scutură-te jale, usucă-te, creangă".

Dinamica ascendentă a imaginii (Iulian Vesper)

Un poem care ne înfăţişează pe viu – în chiar devenirea imaginii – cinetica ce defineşte acţiunea imaginantă este cel intitulat *Fluvii* de Iulian Vesper[3]. Poem alcătuit, binar, din „scene" ce se ating în linia mediană, care nu împart însă poemul în două, ci indică, în compoziţia lor unitară, calea străbătută de înţelegere până la izvorul imaginii. O cale a imaginii înseşi, căci versanţii acestui relief, deşi sunt dispuşi simetric unul faţă de altul, nu figurează un pisc „imaginar" ridicat în centrul poemului. Dimpotrivă, pe primul versant se coboară pe treptele lumii apuse, ale uitării sensurilor comune, pe când pe al doilea se urcă spre zarea noilor imagini

[3] Vol. *Poeme de nord* (1937), în Iulian Vesper, *Poezii*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 52.

care ţâşnesc din temelia minimului atins. Astfel încât sclipirile dispariţiei şi cele „de peste zări", ale unei neaşteptate apariţii, creează *între* ele spaţiul posibilului, intervalul care se deschide într-un peisaj mişcat, scos din tiparele aşezării sale reale, fluidizat şi redus la câteva repere subzistente: „Sclipiri de vieţi, aceleaşi, ale timpurilor şi cele de peste zări,/ Între ţărmul singuratic şi somnul uitării, apus;/ Vânt în răscruce şi o stea de primejdii pe mări/ Ajung pentru navigatorii de sus". Coborâm, străbătând etapele acestei reducţii, nu numai sub nivelul mării, al apelor ce îşi deschid adâncul, ci şi sub nivelul vederii, căci „Ochiul ştiind cascadele pământeşti,/ Clipele ce se frâng şi orizonturile ce se îneacă,/ Deschide sub gene lunare fereşti/ Şi feţele turburi s-au aplecat să treacă". Ochiul părăseşte imediat-vizibilul, orizontul eclipsat în clipa în care totul se frânge, ajunge la un moment de răscruce, până şi timpul pe care orice ochi îl ştie şi-l suferă. Ceea ce se deschide în vedere apare *sub* orizontul de vizibilitate, perspectivă fără orizont intenţional prin care se trece. Pragul cel mai de jos – cel care te obligă să te apleci pentru a-l putea trece – este un nivel eshatologic, capăt şi căpătâi, căci tot ce coboară se înalţă într-un alt început, imaginea creşte, curge în sus. O deschidere ce arată trecerea spre ceea ce nu poate fi arătat, pasajul inaparent de dinaintea cuvântului, locul fără de loc al ivirii sensului: „Aceiaşi suntem, totuşi cuvintele nu s-au născut;/ Roza vânturilor luceşte în sensuri obscure,/ Bolta freamătă în vid ca la început/ Şi-n gând îmi răspund temeliile sure". Ceva luceşte, freamătă, prinde a se închega, încolţeşte în golul începutului; nu apare în fenomenalitatea manifestării, ci se dă subversiv în aşteptarea unui alt-ceva ne-

aşteptat, a noului răsărit de deasupra oricărui orizont: „Vom aştepta răsăritul tuturor înţelesurilor,/ Drum viu între solstiţii şi norme;/ Cu viaţa în adevăratele piscuri ale soarelui/ Şi nu în trecătoarele forme". În lumina înţelesului absolut, înţelegerea e în aşteptare, înscrisă în *dinamica ascendentă a imaginii*. Căci imaginea se naşte în chiar naşterea sensului; dacă ea e orientată pe drumul viu „între solstiţii şi norme", înseamnă că numeşte mişcarea – planul instabil, înclinat – între maximul dezechilibru şi aducerea la identic. Aici însă disproporţia solstiţială – posibilul extra-ordinar – este un inegalabil, *altul* imaginii imposibil de absorbit în orizontul identităţii. Or ceea ce nu poate fi egalat – coborât la nivelul vederii sau al gândirii – e înţelesul în mişcare, abia născut în trupul unei imagini fragile, care trebuie să treacă în formă netrecătoare. Cuvântul apare pe piscul fiinţei, spune Bachelard, dar adevăratul pisc e cel al soarelui, acolo unde viaţa nu doar sclipeşte în aparenţa formelor trecătoare, ci ia forma luminii, se naşte pururi într-o nouă strălucire.

Paradoxul sublimării pure (Al. Philippide)

Cum arată spaţiul poetic configurat, în sfera sublimării pure, ca imagine înaintea gândirii şi deasupra limbajului semnificant? Spaţiu care nu arată decât felul în care se arată, spre exemplu în poemul *Priveşti cum zboară norii*, de Al. Philippide[4]. Ceea ce se arată e desprinderea din fiinţa întemeierii, trecerea din ve-

[4] Vol. *Visuri în vuietul vremii* (1939), în Alexandru Philippide, *Poezii. Proză*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, pp. 65-66.

chea stare – a totului semnificant în afirmarea cunoscutului – spre starea de fiinţare liberă, desprinsă din propriul temei, detaşată de orice determinare: „Priveşti cum zboară norii ca nişte continente/ Desprinse dintr-o veche planetă istovită". Imaginea ce apare în privire se naşte în chiar dispariţia sau trecerea ce marchează trăirea, căci ceea ce se vede – la prima vedere – sunt norii care zboară pe cer, iar prin imaginea pe care ei o prezintă şi o reprezintă în semnificaţia limbajului poetic răzbate semnul chemării unei lumi imprezentabile, îndemnul de a părăsi ceea ce suntem pentru a fi ceea ce ne e dat să fim. „Lumea de azi" şi „clipa de-acum, bolnavă de-amintire" aparţin deja-trecutului, care „te-ndeamnă să te smulgi din cunoscut". Situaţie paradoxală, întrucât, pe de o parte, desprinderea nu e rodul voinţei sau al intenţiei unei conştiinţe dornice de schimbare; ea e reflexul unui impuls venit din afară, al chemării ce „răsună" prin imaginea norilor trecători. Pe de altă parte, cum poate fi prezentul („azi", „acum") sub determinaţiile trecutului? Ce este acest cunoscut deja trecut? Raportul nostru cu deja-cunoscutul are în esenţa sa ceva din natura posesiei; avem ceea ce cunoaştem, iar avutul acesta este pentru noi un binecunoscut, domeniul prea-cunoscutului din care nu se poate ivi nimic nou. Din acest punct de vedere, el este trecutul şi, în acelaşi timp, prezentul stagnant, rămas în binecunoscutul trecutului. Deja-cunoscutul este deja-trecutul, fără prezenţă într-un prezent evacuat, lipsit de potenţa însufleţitoare a noului. Perspectivă din care întrebarea este pe deplin justificată: „Dar unde oare să mai pleci acum,/ Cu sufletul deşert şi mintea arsă,/ Când însuşi cerul este-o hartă ştearsă/ Pe care nu mai poţi citi vreun drum?".

întrebare ce nu poate afla un răspuns pe măsura chemării atât timp cât e pusă în termenii cunoaşterii, în limbajul aceleiaşi semnificaţii cu care imaginea norilor se pune în vedere. Este cunoaşterea în virtutea căreia orice *aici şi acum* există în orizontul unui *atunci*, în proiecţia deschisă de drumul unui *unde*.

Dar smulgerea din trecutul cunoaşterii nu pulverizează doar prezentul ci şi viitorul: „Un singur gând ca o mireasmă tare:/ Să te desprinzi din tine şi să zbori/ Asemeni continentelor de nori/ Pe valuri de văzduhuri viitoare". Gândul zborului – asemenea trecerii norilor – se înalţă în văzduhuri viitoare; gând fără cuvânt, căci el nu are viitor, nu poate rosti decât prin analogie, imaginând zborul *asemeni* văzutului şi cunoscutului. Spaţiu închis, refuzat de viziune, în care se pare că nimic nu prevesteşte o nouă arătare. Şi totuşi spaţiu poetic al unei imagini neaşteptate: „Şi-ntr-un tărâm de inedit azur,/ În care nicio amintire nu vibrează,/ S-ajungi în calea ta văzduhul pur:/ Miraculoasă, veşnică amiază...". Ceea ce se arată acum nu mai sunt norii care trec prin prezentul deja trecut al unui imposibil viitor. E chiar spaţiul posibilului care se deschide ca tărâm *inedit*, fără nicio determinare temporală (nicio amintire nu vibrează), în absenţa oricărui drum şi a plecării spre un *unde*[5]. Nu să ajungi pe calea spre văzduhul pur, ci: *S-ajungi în calea ta văzduhul pur*, în miracolul neplecării, în lumina care e calea însăşi, văzduhul şi cerul laolaltă, în aceeaşi ima-

[5] „Alcătuind o lume găsită nicăieri", „Pe-un drum mereu acelaşi şi altu-ntotdeauna" (*Miraj*, în *op. cit.*, p. 68). Drum al Vieţii supra-veghetoare, în răspărul drumurilor lumii: „Viaţa e-alături, alta mereu,/ Şi totuşi este una care mereu veghează:/ Voi mai găsi-o oare-n drumul meu?" (*Viaţa alături*, în *op. cit.*, p. 88).

gine a purităţii. Aici gândul gândeşte în imagini, iar imaginea apare într-adevăr înaintea gândirii şi deasupra limbajului semnificant. Căci gândul acesta „anarhic", „pe care vorbele nu-l pot cuprinde", dislocă logica ierarhizantă a gândirii, destabilizează ceea ce e deja stabilit, inclusiv cuvintele care nu mai pot cuprinde – exprima în semnificantul înţelegerii – ceea ce se dă drept imagine de neatins, vibrând în lumina unei purităţi absolute[6]. O imagine a inexprimabilului, inaparentă în vederea cunoaşterii imediate şi a semnificaţiei comune, care „în noaptea inimii adânci s-aprinde". Necuvântată şi nevăzută, imaginea ivită în anarhia gândului arată locul originar al semnificabilului, *noaptea inimii*, izvorul luminii ce aprinde poemul[7].

Imaginea neînţelesului (Emil Botta)

În *Totul în juru-mi* de Emil Botta[8] procesul sublimării pure e dus până la ultimele consecinţe. Structura imaginală a poemului, stratificată în reducţii succesive ale datelor exteriorităţii, configurează o mică fenomenologie a inaparentului. Ceea ce apare ca posibilitate a semnificării nu se dă de la sine, căci faptul apariţiei e doar posibilul *creat*, pus în condiţia (şi în contextul) nedeterminării: „Eşti al nopţii miez putred,/ lună ver-

[6] „Sonoră-nchipuire ce poate fi lumină,/ Prezenţă care-nlătură cuvântul" (*În marile singurătăţi*, în *op. cit.*, p. 82).

[7] „O urnă-n care veacuri de vis şi-au pus cenuşa:/ Luna sau inima mea?" (*Suntem făcuţi mai mult din noapte*, în *op. cit.*, p. 89).

[8] Vol. *Pe-o gură de rai* (1943), în Emil Botta, *Poezii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979, p. 103.

zuie!/ Oh, mă robeşte ca o Circe tăcerea/ neînţeleasă, ce suie şi suie/ cu demoniile-i întunecate". Miezul nopţii, acest climax al eclipsării, nu e o limită cronologică, punctul terminus al unei deveniri temporale. Dimpotrivă, miezul e sfârşitul şi începutul, centrul eshatologic al anti-devenirii mundane. Noaptea întunecă lumea, îi şterge apariţia din orizontul vizibilităţii; mai mult, orizont nici nu mai este, ci doar dispariţie, evanescenţă a oricărei pozitivităţi în care ceva ar putea să apară. Faptul că până şi acest miez e putred arată, dincolo de mediul alterării selenare, inter-mediul unei inversiuni[9]. Dacă miezul nu mai e miez, decade din condiţia sa de reper temporal (conform datelor conştiinţei imediate), el propune afirmarea altei semnificări, a tăcerii ce se înalţă laolaltă cu întunecarea înţelesului. Ce semn e acesta a cărui semnificare scapă înţelegerii, imagine tăcută a *neînţelesului* însuşi? Ce dă totuşi de înţeles imaginea neînţelesului, a unei rostiri întunecate care dă de văzut? Imaginea îşi acoperă atât de bine sensul încât ceea ce se spune se vede precum în golul care atrage vederea spre nefiinţă, punând-o în adânc pe orbita (şi în orbirea) unei alte căi[10]. Într-adevăr, „Totul în juru-mi/ a nu fi, şopteşte". În jurul vederii, nimic de spus, nimic de

[9] „Suie, suie spre lună/ un fantomatic Demult şi veştedul Odată./ Ca un argint ce scris a fost să-mi scape,/ imaginea ta în tremurătoarele ape/ căzu" (*Nefiinţei*, vol. *Pe-o gură de rai*, în *op. cit.*, p. 131).

[10] „Şi tot privind/ această lume fenomenală,/ începe orbirea./ Acum nu-mi rămâne decât/ un exerciţiu în abis,/ o cale întoarsă,/ un drum răsucit, răsucit./ În mine însumi să încerc/ a mă strecura,/ a mă insinua în gol,/ un vierme răsucit, răsucit" (*Aproape Novembre*, vol. *Vineri*, 1971, în *op. cit.*, p. 308).

înţeles, dar de văzut ca împrejmuire evacuată, ecranată. Ce înseamnă *în jurul* în care şopteşte *a nu fi*? Nu e nefiinţa absolută, ci încă neajungerea la fiinţă, pre-fiinţarea posibilului care deja *este*, conturul vag al unui aproape-nimic, bord invizibil neabordat de nicio privire. Dar acolo unde vedere nu e, în jurul de neînţeles ia naştere haloul unei imagini răsturnate[11]. Imaginea nu reflectă ceea ce este ca şi cum n-ar fi, nimicul nefiinţei care pune stăpânire pe lume. Ea pune în vedere posibilul contrar: acolo unde totul pare imposibilitate a oricărui înţeles al fiinţării, posibilul apare în rama inaparentului: „Fluturare de aur/ pe ochi mi se aşează". Nimic predictibil şi previzibil în această bruscă survenire a luminii; ochii nu văd decât perspectiva deschisă de nimicul invizibil, imprevizibil. Fluturarea de aur nu arată faptul de a fi în care poemul se (în)scrie, ci faptul de a apărea din nimic. Fondul cernit al lumii reduse la cenuşa nimicului nu e luminat; el e miezul orb prin care lumina trece răsfrântă în sine[12]. Dincolo de antinomia de recuzită (demonic – angelic), ceea ce străluceşte în

[11] „Luminişul agonic" (*Laude*), „lumina tărâmului Necunoscut" (*Ascultând cântecele*), vol. *Pe-o gură de rai*, în *op. cit.*, pp. 158, 212. Deseori e o *viziune-vedenie*, aşa cum apare în *Vedeniile pădurarului* (vol. *Întunecatul April*, 1937), în *Dulciule, ascunsule* (vol. *Pe-o gură de rai*) sau în *Pădurencele* (vol. *Un dor fără saţiu*, 1976-1978), în *op. cit.*, pp. 43, 130, 352. Viziune-vedenie care apare cu „ireala-i poveste" (*Monos*) sau în „extraordinara puritate" a muzicii astrelor şi a frumuseţii (*Iberia*), înfăţişând „Utopia şi alte himerice" (*Egalii cu zero*), vol. *Un dor fără saţiu*, în *op. cit.*, pp. 359, 414, 446.

[12] „Viaţa stelei de la sine se stinge,/ din sine stoarce orbitoarea voinţă să moară,/ în orbitorul sine se răsfrânge/ lumina, sieşi statornică" (*Am decăzut*, vol. *Pe-o gură de rai*, în *op. cit.*, p. 136).

miezul dispariției și ceea ce tocmai dispariția dă de văzut e lumina inaparentă în registrul mundan, de nevăzut și de neînțeles în dimensiunea vizibilului, care face însă imagine, arată ceea ce poate fi (văzut și înțeles) doar din perspectiva inversă a trupului poetal: „Asemene glorie/ îngerii nu visează,/ asemene aripi/ n-au fulgerele Lui,/ ce răsar din neguri,/ din nouri sâlhui". Aici imaginea nu depinde de nimic pentru a fi; asemenea aripilor ce răsar din neguri și din norii nepătrunși, ea e figura sublimată a trans-aparenței, forma inaparentă a Gloriei în lumina căreia cele ce încă nu sunt se văd ca și cum deja ar fi.

Revelarea dispariției (Dan Laurențiu)

Cum se proiectează imaginea pe ecranul unui peisaj adumbrit, descompus până la invizibil, așa cum întâlnim în poemul *Lângă râu*[13] de Dan Laurențiu? Pentru a putea vorbi de proiecție imaginală, e nevoie de o sursă luminoasă care, învăluind lucrurile, să le profileze imaginea, conturându-le cu pregnanță în spațiul vizibilului. Dar în poem ceea ce apare și se manifestă vederii sunt imagini developate în negativ, sclipind discret pe un fond evacuat de lumină: „Ce-a mai rămas oare din lumina/ căzută-n genunchi lângă râu/ ochii bat liniștit din pleoape/ slavă celei duse-n robie// iată că rugul de jertfă/ urlă cu sânii pe cerul roșu/ și crucea Nimea de zăpadă/ cade în somnul fericit de valuri". Nimic nu apare decât în virtutea dispariției, căci ceea ce

[13] Vol. *Poziția aștrilor* (1967), în Dan Laurențiu, *Poziția aștrilor*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 42.

vedem se arată pieritor, coborâtor în negura unui decor pustiit, mistuit de absență. Dar nu chiar totul e absent; ceea ce rămâne în urma deprezentificării străluceşte ca *urmă* a ceea ce a fost, dâră luminoasă a trecerii spre neființă. Lumina e fiică a timpului; apare şi dispare în voia curgerii temporale. Apare şi dispare *în* timp, înaintează şi se retrage, măsurând ritmul vizibilului. Aici retragerea ei e o celebrare paradoxală. Căzută-n genunchi lângă râu, pregătită de jertfă, ea se autorevelează în propria dispariție. Ceea ce înseamnă că vacuitatea se pune în vedere pe măsură ce lumina dispare. Totuşi, ochii mai au ce vedea, căci în slava desfacerii „cerul roşu" şi „crucea de zăpadă" *fac* imagine. Ce pot ele reflecta dacă nu tocmai retragerea care le face loc, pustiul în care intrăm ca în robia luminii slăvite? Totul cade în somnul unui alt timp, în trecerea abia văzută a netrecătorului: „ce voce aşteaptă în ramuri/ lumina care se va stinge/ departe lângă durerea/ acestui râu// în curând o să crească/ flori negre din brațele tale/ şi mereu adâncindu-te-n noapte/ vei asculta lumina mea pierdută". Ne aflăm în timpul suspendat al fulguranței prezentului, *între* trecutul trecut în neființă şi viitorul în care lumina se va stinge. Lumina trece prin chiar intervalul derizoriu al trecerii, fiind în *acelaşi* timp „departe" şi „lângă". Contrar logicii comune, nimic nu fisurează această insolită asociere[14]. Dacă stingerea luminii se va consuma *departe*, în deja-trecutul pre-vizibil al vii-

[14] Căci aici, conform coerenței imanente a poemului, creația înseamnă „a pune ordine în lumea lui «nu ştiu cum», a înălța o construcție omogenă, suficientă sieşi în plan logic" (Dan Laurențiu, *Eseuri asupra stării de grație*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976, p. 10).

torului, punctul de vedere se deschide în prezentul dureros al trecerii, *lângă* râul care trece la nesfârşit. Trece în absenţa sfârşitului, în nesfârşirea trecătorului. „În curând" este deja acum, un aici-şi-acum al nopţii posibilului în care florile negre nu se arată pe sine, ci lumina pierdută, scursă în adâncul timpului ce o soarbe. Timp al somnului, al suspensiei oricărui orizont fenomenal: „dar fumul, dar fumul/ mai bate liniştit din pleoape/ legănându-se/ în somnul acestui râu veşnic". Dacă nimic nu se fenomenalizează şi, ca atare, nu se deschide vederii, înseamnă că totul trece în nemanifestare, trece şi se pierde în ceea ce rămâne să depună mărturie a ceea ce a fost. Fumul nu e reziduul unei combustii nevăzute, semnul indicator al vreunui foc. E imaginea ultimă a rămânerii, a Ultimului în golul de timp. Iar, ca ultim, el iese din timp; nimic nu îl poate urma, el însuşi fiind urma firavă a luminii defuncte. Acum totul se vede ca prin fum, „legănându-se/ în somnul acestui râu veşnic". Ce-a mai rămas din lumină este o uşoară legănare a ceea ce, netimp fiind, este tot timpul. Lângă râu, lumina e liberă să se cufunde în somnul materiei, să se lase legănată de heracliteana desfătare a curgerii. Ea nu aduce la vedere decât o imposibilă arătare, veşnica rămânere în forma fragilă a unei treceri.

Forma prin care se vede (Gabriela Melinescu)

Atunci când forma e însufleţită de o diminuare a elocvenţei imaginale, precum în *Balada* de Gabriela

Melinescu[15], ea nu arată decât configurația pură a posibilului în care lucrurile se odihnesc: „Ce liniştite-s lucrurile-acum./ Sunt nişte oameni fără chip./ Şi apa limpede-i şi apa/ cu fața-ascunsă în nisip". Dacă posibilul este răstimpul unui prezent imprezentabil, căci lucrurile sunt *acum* în starea fără durată a unei manifestări blocate, el se pune ca posibil în liniştea unui contur nemişcat. Ce se conturează aici – acum – e fără chip, suprimă definiția identității, se spune fără să se arate. Rama liniştii în care sunt prinse lucrurile e forma goală, imaginea estompată a absenței. Lipsesc într-adevăr lucrurile din prezentul liniştirii absolute, încremenesc ele într-o formă fără imagine? Formă în care se liniştesc, intră în ritmul unui alt ordin, dar se şi limpezesc în condensul manifestării. De ce forma limpede e forma ascunsă, cea care marchează tocmai lipsa din câmpul vizibilului? Prin forma aceasta se vede ca prin apă, iar ceea ce se vede nu e spectacolul ce sare în ochi, decorul parazitând imaginea; ce se vede se ascunde în limpezimea însăşi, se pune în vedere ca gol care arată nu dispariția, ci *apariția inversă*, imaginea întoarsă pe dos, perspectiva răsturnată: „Şi golul alb al casei s-a lărgit,/ culorile-s cu fețele întoarse/ ca un necunoscut grăbit". Dacă singurul lucru văzut – în chiar liniştea limpede a lucrurilor – nu poate fi privit în față, el arată imaginea posibilă a non-feței, *golul alb* al transparenței. Imagine extremă a descalificării identitare, a *necunoscutului* care, deşi se şterge într-o apariție fără chip, stă în vedere aşa cum albul stă drept fond nevăzut al culorilor. Tot ce

[15] Vol. *Ceremonie de iarnă*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, pp. 55-56.

apare se dă acum golului care umple forma, se pre-dă în albul imaginii ce irizează peisajul decolorat, străveziu al unui transfer: „Şi piatra-n care mi-am lăsat întâi/ smulse din umeri mâinile-amândouă,/ şi drumul care mi-a cerut/ picioarele şi i le-am dat să umble,/ şi aerul cu trupul îmbrăcat,/ şi arborii care-mi rotesc/ fierbinte sângele şi sănătos". Tot ce ar mai putea însemna reperele unei lumi în relief – piatra, drumul, aerul şi arborii – e desemnificat, scos din jocul imaginii, şters de pe harta poemului. Poemul devine forma plată a unei destituiri; dar cu cât ființa creatorului consimte abandonului, cade în golul poemului, cu atât acesta face albul mai strălucitor, lărgind golul primitor al sălaşului său. Iar dacă lucrurile ies la lumină în golul acesta împlinit, „cu pleoapele lăsate-n jos", în limpezimea liniştii ce le cuprinde nu ele deschid orizontul, nu în ele stă imaginea. Prin ochiul lor nevăzut trece vocea poemului, le descoperă fața, spune liniştea care se vede.

Imaginea în albia formei (Ileana Mălăncioiu)

Ce se întâmplă cu forma în care ia naştere imaginea poetală atunci când discursul explicit trimite fără înconjur la decriptarea sensului? Ce se întâmplă, bunăoară, în substratul poemului *Au să rămână plopii* de Ileana Mălăncioiu[16], dincolo de ecranul textual pe care rostirea aşterne imagini coagulate, ordonate – precum pilitura de fier – de magnetul unui sens determinant? Căci textul în cauză se vrea, fără doar şi poate, un poem al neîmplinirii erotice: „Nu mă cunosc decât atunci când

[16] Vol. *Pasărea tăiată*, Editura tineretului, Bucureşti, 1967, pp. 71-72.

plâng/ Ştergându-mi lacrimile pe furiş/ Şi încercând cu greu să te ascult/ De parcă-mi şade inima pieziş/ De teamă că mă-ndepărtez prea mult". Hermeneutic vorbind, schemele retorice înlesnesc înţelegerea în virtutea explicitării care o subîntinde. Se încheagă la acest nivel imaginile pe care le propune *cogito*-ul creator ca expresie a intenţionalităţii limbajului poetic. Am putea intui prin forma lor de prim plan pre-figurarea, de fundal, a unei forme incipiente, inaparente? Pentru aceasta intenţia ar trebui să cedeze locul intuiţiei, singura în măsură să deschidă poemul în adâncul cripto-manifestării semnificante. Aici, în străfundul voalat de stratificarea tectonicii poetice, doar *îndepărtarea* îşi semnifică imaginea, arată locul în care se originează spaima, unde „şade inima pieziş". Distopie care pune scena în perspectiva oblică, mişcată, a unei dislocări, a unei semnificative de-rivări: „Suntem ca malurile unui râu/ Pe care apa veşnic le desparte/ Şi le uneşte strâns fără să vrea/ Copiii dau cu pietre din fiecare parte/ Şi pietrele alunecă în ea". Ceea ce desparte şi pune în depărtare se pune totodată în vedere. Imaginea se întrevede în chiar clivajul în care ea este posibilă; strânsă între malurile despărţite, ea uneşte sfidând împărţirea, adună părţile în unitatea suverană a formei. In-formarea imaginii în mers, fără intenţia pusă în paranteza malurilor, curge în albia formei. Se revarsă acum, în forma nou creată, imagini care ies din ascundere, nu se arată însă decât pe fundul apei secate, în peisajul uscat al dispariţiei: „Când va seca izvorul, va fi un prund întins/ Cu păsări ce se scaldă în nisip/ Şi se izbesc în lespezile calde/ Ne vom schimba la suflet şi la chip/ Şi ne vom depărta ca să se scalde". Imaginea păsărilor se scaldă pe fondul inapa-

rent care o pune în lumină, apare în miezul dispariției, așa cum schimbarea imprimă pe suflet și pe chip semnul departelui, pecetea evanescenței elocvente. Ceea ce dispare din vedere apare în vederea imaginii; doar ea rămâne vizibilă în forma poemului care o rostește: „Din tot ce-a fost au să rămână plopii/ Pe marginile drumului pustiu/ Cu frunza care tremură-așteptând,/ Fără să știe că e prea târziu,/ Fără să știe ce și până când". În aparență, o formă goală a rămânerii pe margine, în pustiul unui drum care nu aduce nicio veste, nu duce spre un orizont. Rămânere în tremurul așteptării, în proiecția ștearsă a nemanifestării. Așteptare ca un interval al ființării, în suspensia vreunui obiect ori termen definit. Totuși un răstimp indefinit al creației, în care imaginea *stă*, atârnă în gol, în sensul prefacerii, marchează locul vag, forma unei (abia de acum) posibile pro-misiuni.

O clipă de vedere (Constanța Buzea)

La o primă lectură a poemului *Citera* de Constanța Buzea[17], intuiția nu surprinde doar spațiul vesperal al stingerii, durerea pe care o comunică sfârșitul; ea înțelege mai mult, căci prin peisajul acesta pustiit însingurarea face ecou, iradiază în cântec de har: „mă doare câmpul dimprejurul meu/ cu greieri prinși de febra toamnei/ și care-mbătrâniți fără scăpare/ cântă deasupra oului lor negru/ cântă-nzestrând tot restul lumii/ cu sfântul dor de izolare/ înstrăinându-mă puțin de mine/ atâta cât să nu mă doară tare". Printr-o subtilă tehnică

[17] Vol. *Norii* (1968), în Constanța Buzea, *Cheia închisă*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 34.

a reflectării, imaginile exteriorului reverberează în adâncul unui suflet care le primeşte zvonul, le resimte cu acuitatea tragică a unei fidelităţi fără voie. A te durea câmpul care te înconjoară înseamnă a fi câmpul, de data aceasta însă nu cel dimprejur, ci propriul tău câmp de durere şi de apăsare. Nu o atmosferă întâlnim aici, sau starea psihologică a cuiva pătruns de tristeţea tabloului automnal. Mai degrabă o întrepătrundere în care febra toamnei, îmbătrânirea, recluziunea şi înstrăinarea sunt tot atâtea semne ale unor imagini în declin. Dar ceea ce semnifică imaginile – descărnate parcă de corpul vizibilităţii imediate – se spune mai curând decât se vede, se aude în cântecul greierilor, în sfântul lor dor de izolare ce înzestrează lumea întreagă. Ce înseamnă acest cântec? Face el imagine în corpul poetic? Dacă la acest nivel înţelegem fără să vedem, intuim intelectiv un sens care începe să închege fluidul imaginal, este pentru că nu aici răsare imaginea, nu aici ni se dă ceva spre vedere, ci în trupul poetal al semnificării originare. Putem înţelege fără să „vedem" înţelesul, să-l cuprindem în chiar manifestarea ivirii sale luminoase? Retragerea în izolare nu e închidere; dacă ar fi aşa, nu ar mai fi nimic de văzut. Dimpotrivă, a te retrage rămânând deschis lumii, dăruindu-i cântecul, nu e acesta actul prin care „tot restul" celor apuse e înzestrat cu o nouă întemeiere? Nu e un rest ce rămâne după ce toate s-au sfârşit, nici restul rămas dincolo de sinele închis în sine. Tot restul lumii e lumea fără rest, a înstrăinării de sine, chipul celui străin care ne priveşte. Mai multă presimţire decât simţire, în privirea lumii ce răsare din adânc se profilează acum imaginea unui relief fulgurant: „mă-nnebuneşte taina lor/ sunt mulţi sunt singură e lună/ presimt că vine-un rece stol de flori/ şi încă nu

dispar şi-i o părere/ că morţii trec în ceaţă liberi/ că li se dă o clipă de vedere/ şi-atunci absorb căldura din pământ/ un suflu-mpinge lateral în pene/ se scrie sau se zboară / amândouă". Aici, într-adevăr, aşa cum spune Schelling, spiritul naturii se eliberează de legăturile sale şi resimte înrudirea cu sufletul. „Sunt singură" nu e starea închisă între „sunt mulţi" şi „e lună", zarea eclipsată a resemnării. Abia în mediul acestui interval sufletul formei iese la vedere, prin contrastul pe care îl insinuează evanescenţa însăşi, în contratimpul unui „a fi" ce *stă* în trecere, stând în vedere. „Stolul de flori" nu e o imagine a naturii ci a sufletului surprins în îndoita sa stare, a zborului şi a deschiderii. Este forma esenţializată în care cristalizează ceea ce stă să apară, să *treacă prin apariţie*[18]. Străbate propria-i apariţie fără să dispară, fără să se şteargă din vedere, deşi apare ca „o părere". Iar ceea ce a-pare – pare să fie – se dă într-o *clipă de vedere*, în răstimpul triumfător, efemer, al vieţii. Ceea ce se întrevede în această clipă fugară, ca prin ceaţă, e suflul ce animă dispariţia, sufletul care se revelează până şi în moarte, suflă în pânzele imaginii. E zbor sau scriere, întraripare a celor imponderabile şi trecătoare sau ţesătură urzită de semnele rămânerii lor în vedere? Amândouă, căci în imagine se scrie *şi* se zboară deopotrivă[19]. Sufletul îşi înscrie zborul în spaţiul vibrant al vieţii şi al morţii întreţesute în taina aceluiaşi cântec.

[18] O „ciudat de transparentă stare" (*Absolviri*, în Constanţa Buzea, *op. cit.*, p. 33).

[19] „Nu se pune problema de a face o imagine, ea trebuie să sosească în zbor, pe propriile ei aripi" (Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, Flammarion, Paris, 1968, p. 33).

Cuvântul care se vede (Gellu Naum)

Un poem vizionar al genezei imaginale este *Gură de aur* de G. Naum[20]. Tabloul pe care îl creionează, doar din câteva tuşe esenţiale, surprinde naşterea rostirii originare, starea genuină a desprinderii semnificabilului din nefiinţa celor mute şi întunecate: „Semănător al recoltelor pure/ pe un podiş cam prea arid/ el venea sub cerul de pâine şi sare". Reduse la minimul elocvent, semnele peisajului trasează liniile unui decor cu doar două dimensiuni: podişul arid şi cerul de pâine şi sare. Imaginea se deschide între aceste limite ale unui spaţiu în aşteptare, în golul gestant al posibilului. Dacă podişul e cam prea arid, impropriu rodirii, imaginea nu urmăreşte decât să-l pună în contrast cu ceea ce, deasupra, survolându-l suveran, e cer al disponibilităţii creatoare. De unde poate veni *el*, semănătorul recoltelor pure, dacă nu din cerul seminţelor divine, din pre-fiinţarea nesfârşitei aduceri la viaţă? Seminţele rostirii trebuie semănate pe câmpul arid al celor ce încă nu sunt; nu în pământul sterp al morţii, al lucrurilor pe veci amuţite, ci în cel hărăzit germinaţiei, în chiar posibilitatea fenomenologică a apariţiei. Dacă semănătorul (poetul?) vine de undeva, aceasta în virtutea veşnicei pre-veniri, a survenirii sale în lumea pe care o aduce la noua viaţă a rostirii. El este dintotdeauna acolo, lumină a lumii, pe care – în adânc – lumea o aşteaptă, îi aude chemarea: „Noi ascultam cu urechea la pământ/ aplauzele rădăcinilor". A asculta aplauzele rădăcinilor nu înseamnă a fi părtaş la jubilaţia extatică a fiinţării posibile, la beatitu-

[20] Gellu Naum, *Athanor*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, pp. 61-62.

dinea celor ce nu sunt ca şi cum deja ar fi? Imaginile configurează spaţiul acestei deveniri ontologice, căci a rosti lumea, aşa cum ea nu o poate face, o dă vederii în felul în care ea n-a fost niciodată văzută: „O seninătăţi navigabile mari lespezi de linişte/ pe care cuvintele sună ca nişte chei căzute/ el revărsa vorbe de aur un fluviu de vorbe de aur/ în tăvile verzi ale ierbii". Lume nevăzută ieşită la rostirea prin care ea se vede şi se spune: primitoare şi zămislitoare, lumea unei neîncetate geneze, a unui nesfârşit reînceput. Lume în mişcare, în facere, în actul lumirii, al creşterii spre fiinţă, precum imaginile care arată seninul translucid, transparenţa celor prevăzute şi întrevăzute[21], liniştea solidă, sonoră, în care cuvintele vibrează ca într-o diafană cutie de rezonanţă. Fluviul *vorbelor de aur* este imaginea care ilustrează poate cel mai fericit dublul orizont al facerii, în cuvânt şi în lumină, în cuvântul care luminează şi însămânţează. Căci a vorbi poetic înseamnă a vedea nemăsurat; cuvântul nu doar dă de văzut ci se vede, străluceşte în lumina propriei apariţii şi în cea a lumii în care aruncă germenii unei noi întemeieri. Cuvântul de aur al poetului e temeiul lumii, iar ceea ce pare ireal – dacă nu chiar in-utilul imaginar al unei pure închipuiri – este de fapt viziune a realului însuşi, perspectiva care reaşază lucrurile în adevărata lor lumină[22]: „Pe

[21] Poetul fiind „filtrul" viu al sensurilor lumii, clarvăzătorul, străbătătorul cu vederea, cel care, ales dintre cei mulţi, „vedea printre trestii", acolo unde „de jur împrejur lumina suna" (*Filtru*, în Gellu Naum, *op. cit.*, p. 14).

[22] „Acest ireal, reconstituit – am zice – cu admirabilă ştiinţă a vagului, a sugestiei, nu-şi are rostul în sine; el e doar emblemă pentru acele nenumărate stări sufleteşti ale poetului, care – până la urmă – configurează însăşi datele condiţiei umane"

câmp ai noştri demontau sperietorile/ pentru serbarea fecioarelor-păsări// Trecuse anotimpul spaimei/ şi în gura lui ca într-un stup ospitalier/ zumzuiau toate albinele lumii". În cuvântul libertăţii poetice, spuneam, ceea ce se rosteşte se vede, dar nu se vede doar întrucât se spune, ci şi invers: se spune în măsura în care – sau pe măsură ce – inaparentul se lasă văzut, se oferă ca posibilitate a vederii şi a rostirii: ca substrat al fiinţei, ca lăsare-să-fie a străfundului în pura sa putinţă de a fi. Oare nu – (şi) de data aceasta – tocmai în gura *lui* zumzuie toate albinele lumii? În gura care spune lumea pe numele ei necunoscut, vesteşte veşnica prefacere şi pune în vedere rodul imaginii?

Levitaţia vederii (Leonid Dimov)

Rondelul lumânărilor de Leonid Dimov[23] pare la prima vedere un joc gratuit al reflectării. Lumânările suprapuse îşi comunică una alteia lumina, configurând un spaţiu moale, irizat discret de flăcări pâlpâitoare: „Ardea o lumânare aşezată/ Pe-o altă lumânare ce ardea/ Şi-n alba luminare ca de vată/ M-am aşezat, tot alb, deasupra mea". Ceea ce luminează se vede luminând, dar nu oferă altceva vederii, nu dezvăluie vizibilul. Conştiinţa trezită la lumină se vede în lumină fără să lumineze intenţia ieşirii din sine. Imaginile intersectate, pe verticală, reflectă doar posibilul pe care îl creează, *alba luminare* a ceea ce începe să fie, îşi face loc în

(Ştefan Aug. Doinaş, *Lampa lui Diogene*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 74).

[23] Vol. *Semne cereşti* (1970), în Leonid Dimov, *Texte*, Editura Albatros, Bucureşti, 1980, p. 91.

lumină precum lumina ce iese la vedere. Iese punându-se pe sine în vedere, nearătând decât faptul că luminează, deschide perspectiva albă în care ceea ce e deasupra e şi dedesubt. Imagine tautologică, reduplicare în oglindă sau aşezare inversă, în tocmai ceea ce face cu putinţă vederea? Căci cum ne-am putea aşeza deasupra noastră înşine, cum – mai ales – am putea arde pe două niveluri de existenţă, în reverberaţia dublă a răsufletului ce îşi face sieşi ecou? Dar ceea ce semnifică nu e ceea ce se vede; nu vederea face imagine ci, dimpotrivă, imaginea goleşte vederea, intră în vedere, se arată aşa cum apare. Iar apariţia ei nu face decât să desfăşoare alba luminare, combustia ce înfăşoară întregul vizibil, tot ceea ce – rest fiind – nu rămâne în vedere, dispare în arderea însăşi: „Atunci a hohotit o mască lată,/ Căci, fără rost, pe-un cub de piatră grea,/ Ardea o lumânare aşezată/ Pe-o altă lumânare ce ardea". Imaginea ar trebui să prezinte în vizibil obiectul pe care îl reflectă; ea este imagine *de* ceva, a ceva ce prin ea poate fi văzut. Aici însă imaginea se pune pe sine în vedere fără să reflecte nimic altceva decât propria alcătuire, *imagine a imaginii*, lumină a unei lumânări ce luminează lumina altei lumânări şi e luminată, la rândul ei, de aceasta. Este chiar „fără rost" acest mediu al oglindirii reciproce, reflexivitate pură în care imaginea nu se arată vreunui ochi? Într-adevăr, unde e ochiul care o vede, lumina ce apare nevăzută, şi cum s-ar putea vedea albul translucid care iese la vederea nimănui? Vedere imposibilă a posibilului totuşi de văzut în lumina înaltă a imaginii: „Eu am plutit spre bagdadii, deodată,/ Spre zeul zugrăvit, care privea/ Nepăsător, pe lada înstelată/ Din podul alb cum, făr-a fumega,/ Ardea o lumânare aşezată". Cineva priveşte, poate vedea spectacolul ne-

văzutului. E nevoie însă de o plutire spre înaltul unei alte vederi, spre ochiul unui zeu care vede[24]. Zeu zugrăvit pe pânza celestă („pe lada înstelată”), unde el e imaginea de sus, originară, reflectată „din podul alb”, ce surplombează vizibilul; inaparentul arde în lumânarea aşezată pe o altă lumânare ce ardea[25]. Se reverberează de deasupra, în unde concentrice, în replicile succesive ale luminii lumânărilor, învăluind vederea în alba luminare în care toate vin să se aşeze şi să ardă[26].

Aceeaşi levitaţie a vederii care e înălţată la nevăzutul ce transpare întâlnim şi în poemul târziu *Pasărea*[27], în care „imaginea unei paseri uriaşe”, „zugrăvită de jos până sus/ Pe peretele dinspre apus/ (Cel cu igrasie şi moarte)/ Al marii nave care desparte/ Lumea de sus de lumea de jos” duce vederea până „la imaginea lui Dumnezeu”. E vorba nu atât de avântul vederii, de rafinamentul unei scrutări „înalte”, ci de calitatea imaginii care poartă vederea în sus, o aspiră şi o ridică „în

[24] Plutirea aceasta e însă una neaşteptată, desprinderea în clipa unui „deodată”, o smulgere din nevederea imaginii lumeşti, străbatere rapidă a vălurilor ce ascund sensul originar, inaparentul abia intuibil, evanescent în chiar clipa posibilei sale manifestări: „Se trece întunericul prin sită/ De-o mână clătinată în imens./ O clipă; parcă, limpede, palpită/ În fundul minţii umbra unui sens” (*Hipnapompică*, în Leonid Dimov, *Texte*, ed. cit., p. 177).

[25] Abia aici – de aici – „mă minunează/ O luminare nouă” (*Eschivă*, în *Texte*, ed. cit., p. 176).

[26] „În nădejdea identităţii cu cercurile concentrice generate de o piatră aruncată în apă: ultimul le înglobează pe toate dar n-ar exista dacă primul nu s-ar fi născut” (Leonid Dimov, „Argument” la *Veşnica reîntoarcere*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 5).

[27] Vol. *Veşnica reîntoarcere* (1982), ed. cit., pp. 67-72.

zbor", înscriind-o pe bolta unei alte perspective[28]. Din acest nou unghi de vedere, al înălţimii inegalabile şi al întoarcerii la origine totodată, totul apare transfigurat în imaginea lumii străluminate: „Din capul scării lui Iacob unde, fără teamă,/ Am ajuns odată cu pasărea ce s-a desprins/ De pe zidul clătinat dinadins,/ Murul colosal, ca-ntr-un panoptic,/ Ales, lent dar sigur, într-un tumult optic,/ Reflectat în clonţ, în ghiare, în remige,/ Irupând către boltă spre a se înfige/ Năpristan, odată cu mine, pe uşiţa de spijă,/ Arătându-se-n chiar spaţiul lipsit de grijă". Lumea însă nu e părăsită. Poetul este „somat" de tainice puteri să o redea vieţii, miracolului ei nesfârşit, dezvăluindu-i esenţa nepieritoare. „Zvârlit în tenebrele neştiutului, el se întoarce în lume, dar nu aşa cum a plecat: pe curbura gândului său urmează a scânteia zgrăbunţele smulse din invincibilul lucru în sine"[29].

[28] Înălţare efemeră, nu şi iluzorie însă, căci imaginea apare parcă în propria-i dispariţie: „Stai o clipă. Am să te ridic/ Sus, între livide frunze. Suie./ Azi, în foşnetul acela mic/ Pasărea pe care-ai prins-o nu e" (*Etapă*, vol. *Versuri*, 1966, în Leonid Dimov, *Texte*, ed. cit., p. 28). Aşa cum se întâmplă şi în poemul *XXV* din vol. *Amintiri* (1973), în care devoalarea misterului e refuzată, dar – în acelaşi timp – puterea de revelare se răsfrânge de la sine, luminează prin taina însăşi: „E, dacă ţineţi minte, lâng-un grilaj îngust,/ Suflat în verzi metale şi-n sticlă, un arbust,/ Cu frunze cântătoare, cu fructe de jăratic/ Precum un pom cu globuri într-un Crăciun văratic./ E-ntr-însul o putere, un fel de densitate/ Răsfrântă pe podoabe din luciurile toate/ Şi dacă vrei, târâş ori prin opriri şirete,/ De dânsul să te-apropii, să-i umbli prin secrete,/ Degeaba: că deodată te-ai şi trezit afară/ Într-o fără de veste ţâşnită primăvară,/ Cu flori de piersic, ude şi meştere-n stropit/ Lumina cu miresme din nopţi fără sfârşit" (în Leonid Dimov, *Carte de vise*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1991, p. 236).

[29] Leonid Dimov, „Argument" la *Spectacol*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 3.

Dar tocmai în această smulgere (şi am văzut ce semnificaţie comportă ea în deschiderea noii perspective) lumea e pierdută, lumea deja-dată, configurată, imaginată în datele ei imediat explicite. Singura lume care apare, cu toată forţa imaginii, nu este lumea prezentă, ci lumea ulterioară, imprezentabilă, lumea *posibilă* pe care poemul o anticipează. Adică îi arată chipul eterat, imagine a fragilităţii şi a mărginirii, dar „a unei fragilităţi în duritate, a unei mărginiri în nemărginire". Este ceea ce poetul numeşte „rolul fast al invadării viitorului prin poezie"[30], chiar dacă această invazie nu e decât rodul visării. Nu un vis prin care evadăm într-o altă lume inexistentă[31], ci un vis în cea mai mare măsură *revelator*, împlinitor al realului, pe piscul nevăzut de unde toate se dau vederii, iau lumină, primesc darul de a fi: „Căci doar prin vis afla-vom de ce este/ Lucrat un fir în amurgit pe creste,/ Iar adevărul, leneşul cuvânt/ E dus pe unde sidefii de vânt"[32].

Cuvântul de la început (Mircea Ciobanu)

Dacă a înţelege imaginea nu înseamnă a o explica, ci a o simţi, căci „poemul poartă în noi fructele sale"[33], atunci ea ni se dă ca *a priori* afectiv. Ni se arată în fiinţa sa însufleţită, atât prin desăvârşirea formei cât

[30] *Ibidem*, p. 4.
[31] „Şi vise ne-nveleau în aripi grele/ Ca să zburăm peste păduri, cu ele" (*Destin cu paseri*, vol. *Versuri*, 1966, în Leonid Dimov, *ABC*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973, p. 85).
[32] *Teorie*, în Leonid Dimov, *Texte*, ed. cit., p. 175.
[33] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, vol. II, p. 93.

şi prin aura de sensuri ce iradiază în lume. Interioritatea ei este noua lume care se revarsă în exterior, apare din întunericul unui ascuns pe care îl face vizibil ca apariție imprevizibilă. „În densitatea însăşi a ființei sale există un raport de la sine la sine: el este identic cu aparența sa, dar aparența sa este aparența unei lumi"[34]. Aparență care se afirmă, se subiectivează ca lume posibilă care ne afectează şi în orizontul căreia suntem chemați să intrăm, ca în propria noastră profunzime, brusc dezvăluită. Ce se deschide aici e un început, dar nu orice început, precum cel care defineşte faptele derizorii, trecătoare ale cotidianului. Este începutul absolut, netrecător, care *stă* mereu să înceapă, prin care începem o nouă experiență, ne reoriginăm într-un *prius* ce ne oferă o altă cotă de orizont, nivelul de unde putem descoperi şi înțelege mai mult. Ne-am înşela însă dacă am crede că imaginea acestui început nesfârşit este o lumină care aduce totul la vedere. În trupul poetal al imaginii începutul e nevăzutul, experiența apofatică a unei absențe, precum în poemul *Spun apei: la-nceput a fost amurgul* de Mircea Ciobanu[35]: „Spun apei: La-nceput a fost amurgul/ şi lucrul însuşi era umbră". Ce aparență de lume se afirmă în chiar negarea vizibilului, în imposibilitatea imaginii? Amurgul nu e tocmai semnul trecerii spre invizibil a lumii care, acum, nu arată decât umbra propriei ființe? O lume dezertată de lucruri, lipsită de conturul unei existențe profilate în lumină. Şi totuşi un lucru îşi întinde umbra doar ca interpunere în lumina învăluitoare în care corporalitatea sa ia forma unei ima-

[34] *Ibidem*, vol. II, p. 96.
[35] Vol. *Etica* (1971), în Mircea Ciobanu, *Patimile*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 106.

gini care îl reprezintă. Dacă lucrul însuşi este umbră, el dispare în propria imagine, se dizolvă într-o formă lipsită de conţinut, identic cu aparenţa sa. În lumea începutului nu există lucruri, ci doar aparenţe, figuri nereprezentative, imprezentabile, ale inaparentului: „Umbra/ vibra-n văzduh cu sine, fără umbră,/ şi, nensoţită, dovedea mai lesne/ decât acum când îmi îngână mâna". Ce dovedeşte *atunci* această umbră neînsoţită de lucrul neluminat, mai mult decât *acum*, când dă contur şi dublează ceea ce este? O umbră desprinsă de povara obiectualităţii realului care nu se afirmă decât pe sine, stă ca dovadă afirmându-şi în-sinele şi abia astfel *este*, se dă ca posibil al fiinţării pure. Aparenţa sa este aparenţa unei lumi, dar a lumii care apare şi începe, în amurgirea semnelor prezenţei.

Ceea ce apare *ca* lume cristalizează în cuvântul începutului, într-o rostire neajunsă încă la lumina rostitului, ca pre-dicţie a semnificării ori inter-dicţie a transparenţei: „Să cred că sunt – dar sunt abia la ceasul/ rostirii şi-al abaterii sub streşini,/ nu când, pe ziduri, braţele suite/ (de şapte ori mai lungi!) arată câtă/ lumină a rămas necucerită:/ şi până unde braţele măsoară/ osânda mea stă-n căile crescute". Ceasul rostirii e răstimpul fiinţării; începutul poemului e rostirea neauzită, imaginea nevăzută care o însoţeşte, semnul inaparent al semnificabilului nemanifestat, aflat *sub* discursul care l-ar pune în lumină. Căile luminii cresc în numele prin care ea se rosteşte, în numele rostitului enunţiativ, invocator al realului. A le cuceri nu înseamnă a le urma, a le cuprinde manifestarea în rostitul spre care ele îndrumă; rostirea nu se (s)pune în lumină, nu se prelungeşte în umbra lucrurilor reflectate; ea vibrează în umbra pură, ca umbră ieşită la vedere, urma vizibilă a lucrului invi-

zibil. Umbra e marcă a absenței, urmă a prezenței defuncte, a ființei destituite de vreun orizont. Acesta e începutul: absolutul inaparent, imaginea aurorală a unui interval posibil. În el se intră în trecere, nezăbovind decât în umbra urmei, în numele unui sălaș de neștiut[36]. Intervalul deschide vederea întrucât el e Deschisul întrevăzut, interfața unui revers. Nu surprinde, prin urmare, imaginea inversă a eclipsării rosturilor mundane, înclinarea perspectivei înspre pragul de jos al încă nerostitului: „Dar mijlocește, lasă pentru mine/ cuvânt la cer, să-ncline pentru noapte,/ și dealul aplecat să fie panta/ pe care sfera lumii-n asfințire/ să piară-n văi cu tot ce duce umbră". Sfera lumii-n asfințire nu e imaginea elocventă a dispariției fără urmă, ci tocmai urma unei prezențe înclinate, aplecate, martorul oblic al unei mijlociri[37]. Ceea ce stă în lucruri piere ca tot ce duce umbră, trece într-o nouă venire, în pre-venirea începutului. Doar apa nu e lucru stătător, nu se odihnește într-un singur orizont. Apa e rostirea însăși, trecerea neodihnită a posibilului prin fața ochilor. Este imaginea prin excelență a ființării non-discursive, a cuvântului „orb", neașezat în albia vreunei guri. Nu e chiar vocea anonimă prin care se rostește deschiderea veșnicului început, inepuizabilul care ne transcende la nesfârșit? O încercare a nevederii, suprema desfacere din pânza vizibilului: „și

[36] „Intră sub legile frigului, ceața-l cuprinde,/ capătă umbră și nume când trece tărâmul" (*Invocație*, vol. *Cele ce sunt*, 1974, în Mircea Ciobanu, *op. cit.*, p. 141).

[37] La fel cum lunecarea în „țara răsturnată", în reversul ființei, înseamnă redevenire „ce-am fost când apa, soarele și lutul/ o sarcină cu moartea mea purtau/ în numele descreșterii, amin" (*În numele descreșterii*, vol. *Patimile*, 1968, în Mircea Ciobanu, *op. cit.*, p. 76).

pune-mă cu orbii la-ncercare/ – şi dacă ochiul meu va cere suma/ staturilor cu pulberea, şi dacă/ voi zice încă: Vie-n lucruri soare!/ – aşează-mă din nou în lungi amurguri". În ochi nu mai coboară imaginea lumii cuvântate, nu mai odihneşte – limpede – soarele fiinţei. Tot ce se zice în lumina lui e inter-zisul noii arătări. Ochiul nu mai cere decât profunzimea de nevăzut, se aşază în sfârşit în lumea care îl deschide, i se arată de la început.

Pre-faţa inaparentului (Alexandru Miran)

Scenariul imagistic configurat în *Dulce aşteptare* de Al. Miran[38] nu se propune numai drept un tablou al interiorităţii, al subiectităţii pure în afirmarea condiţiei sale definitorii, ci şi ca orizont scufundat al posibilului în aşteptarea manifestării: „Nu ştiu dacă afară-i lumină sau întuneric,/ dacă anină vrun cântec despre-nceputuri,/ dacă se plimbă parfumuri subţiri sau duhori ucigaşe". Din perspectiva închisă a unei imposibile vederi, totul e încă posibil, exterioritatea există, intuibilă dincolo de hotarele eului întors în sine. Căci dacă ea nu ar fi, nici interiorul nu s-ar putea defini, delimita de întreaga non-interioritate a firii. A nu şti ce este afară nu doar aruncă exterioritatea în nesemnificativ, ci neantizează natura unui non-eu care există ca şi cum n-ar fi, afirmând – de la sine – un subiect care *se ştie*, se impune în raport cu nedeterminarea înconjurătoare. Altfel spus, e un subiect fără predicat al fiinţării; el atârnă doar de sine, întru sine, în miezul posibilului care îl transcende.

[38] Vol. *Alegerea lemnului* (1974), în Alexandru Miran, *Casa de lemn*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 131.

Autoafirmare care aproape se dezminte, deoarece „numai o rece căldură pâlpâie lânced din lampă", iar în lumina vagă a acestei infraexistențe nimic nu este ori abia mai este. Să fie oare capătul de drum al ființei ce se stinge, adunarea sa în puținul ce-și așteaptă moartea, în restul pândit de mistuire sau, dimpotrivă, începutul, dimineața trezirii din neființă, ființarea incipientă a unei zvâcniri, rumoarea nerăbdătoare a unei iviri? La ambele capete, ființa stă în aceeași reculegere de sine, strânsă în așteptare, fie că stă să dispară, fie că stă să vină, să apară. „Afară poate că-i toamnă", iar asocierea între exterioritate și interioritate arată tocmai pre-timpul ultim al manifestării. Vedem toamna într-o imagine care să-i prezinte peisajul, să îl zămislească în chiar destrămarea plăsmuirii? Dar poate că ceea ce apare nu e dat vederii, *este* deși e nevăzut, se arată în urma inaparentă a posibilului. Putem – trebuie – să vedem ceea ce încă nu este, urmează să fie, precum urma care se formează, a pre-ființării fără de chip? Nu e însă aceasta imaginea nevăzută, viitoare, a ceea ce va fi, *poate* să fie, așa cum „se-ntâmplă/ câte o toamnă cu suflet și mâini de zeiță tăcută,/ se-ntâmplă, știam, o dată într-o vecie,/ câte o toamnă în care nimeni nu mai cunoaște pe nimeni,/ în care viorile mint și te fură oglinzile,/ în care cuvintele umblă cu fețe și măști"? Imagine a întâmplătorului, a ceea ce s-ar putea să survină, neașteptat și totuși știut, extra-ordinarul excepției iluminative care irumpe de nicăieri. Toamna nu pune în vedere o priveliște, ci neasemuita sa putință de a fi altceva, ieșit din comun, din seria cunoscutului previzibil. Preființarea nu e previzibilul deja vestit; dacă ceva începe să se întrevadă, este doar zeitatea care însuflețește firea, dar în fața căreia ni-

meni nu vede nimic, nu cunoaşte pe nimeni, nu prevede decât răvăşirea iscată de această neprevăzută apariţie. Aici pre-vizibilul e invizibilul, chipul neoglindit şi cuvântul nerostit, *pre-faţa inaparentului*. Ceea ce dă fiinţă imaginii nu arată înapoi, în urma lucrului trecut, şi nici nu e de faţă, în umbra unei apariţii prezente. E ne-timpul incert, imprezentabil, intervalul de trecere „în care aştepţi să te-aprinzi/ din fulgerul unei singure frunze de aur". Posibilul nu mai are loc în exterioritatea dezertată şi nici în interioritatea unui subiect evacuat; el e chiar nelocul aşteptării, utopia mereu atinsă şi pierdută a revelării. Interval *mereu* viitor, pus în suspensia datelor fiinţării, imaginea propusă în final arătând ce va fi cu putinţă să fie: aprinderea din fulgerul unei singure frunze de aur. Pre-imagine revelatoare, căci ce se poate vedea acum, din perspectiva sfârşitului aşteptat, dacă nu chiar începutul nesfârşit care se lasă aşteptat, se arată fără să fie?

Imaginea nevederii (Alexandru Grigore)

Pentru ca inaparentul să facă imagine, să se arate vederii purificate, înălţate până la inegalabilul viziunii, trebuie să existe un negativ sau o cameră obscură unde imaginea sa se poate devoala, precum în poemul [*Prea multă noapte*] din ciclul *Ceremonie despre lucruri* de Al. Grigore[39]: „Prea multă noapte şi numai/ o singură răsuflare de aripi/ prea singur şi totuşi prea viu/ pentru-a împreuna frumos mâinile". Ceea ce pare

[39] Vol. *Ceremoniile* (1978), în Alexandru Grigore, *La marginea împărăţiei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 65.

să fie un exces al determinațiilor ființării e compensat contrapunctic de trăiri liminare, deficitare în orizontul existenței. Răsuflarea de aripi nu e o imagine prin sine; ea nu se configurează semnificativ decât în raport cu un corelat imaginal, profilându-se pe fundalul nopții. Ceea ce e excesiv, prin întunecarea perspectivei, face cu putință, în mod paradoxal, apariția unei dimensiuni neaşteptate, la fel cum viul e cu atât mai intens cu cât se manifestă oarecum subminat de singurătate și de reculegerea pe care o impune sfârşitul. O imagine discretă, abia conturată, afirmată din negativul unor contra-imagini dominante: „o, sub hoarda de aur a anotimpurilor/ prietenii visează pământ/ şi sub înghețul născătoarelor stele/ totul e un exil al oglinzilor/ totul e-o linişte care întârzie încă/ aşa cum întârzie morții sub crâng". Totul pare subîntins de retragerea oricărei puteri de a crea imagine, aspirat de imposibilitatea de a arăta şi de a reflecta ceva în lumina unei apariții. *Sub* imaginile profilate la suprafață (hoarda de aur a anotimpurilor, înghețul născătoarelor stele, crângul) vibrează haosul unui adânc opac, unde nimic nu face imagine întrucât nu numai că lumină nu e, dar nici lucruri ce ar putea fi reflectate. Nimic al invizibilului care nu e inaparentul în sine, ci neființa fără chip, exilul non-manifestării, liniştea înghețată a stingerii. E o putere care trage înapoi în voluptatea tristă a dispariției, regresia în neantul unui târziu definitiv: „Şi acest suflet care se înclină/ fără punți şi ochii ca nişte fântâni/ înghețate în cer şi aceste răni extatice". Suflet mai e, ochi mai sunt, care nu are ce însufleți, care nu au ce vedea, cufundați în absență, în ştergerea oricărui semn, precum această lume rănită de moarte, ieşită – extatic – din sine, aruncată în deriva sensurilor. În aparență, fântânile înghe-

țate din cer e o imagine care nu se vede; la nivel poetal însă, ceea ce nu se pune în vedere dă de văzut; în ochii înghețați vederea e absentă, dar însăși absența vederii conturează imaginea, *arată* nevederea, figura estompată a nevăzutului. Or *imaginea* nevederii poate fi văzută, se dă văzului în lumina pe care o propagă. Să fie doar atât şi tot ar fi de ajuns pentru ca ceva să mişte, să vălurească oglinda poemului şi a propriei noastre înțelegeri. Dar prin aceste imagini vedem mai mult decât ne oferă ele în sine, căci tot ce s-a arătat până acum în chiar arătarea absenței nu a apărut decât ca decor reflectat al unei alte imagini: „Astfel gândeşti despre aburul care se înalță/ din vrejul strivit sub călcâiul de înger/ sau de om trecător, amărui şi fierbinte". Sclipirile dispariției sunt doar imaginile prin care se pune în lumină originarul unui semnificabil care le transcende. Căci despre aburul care se înalță din vrejul strivit sub călcâiul unui înger nu se poate gândi decât în imagini, la fel cum despre pasul omului trecător nu ne putem face o imagine decât în trecere, spre ceea ce se arată a fi, în răspărul negativului. Negativul afirmă, absența dă semn de prezență; tot ce stă să nu fie e străpuns de lumina acestei treceri (de om sau de înger), de apariția unui inevident marcant. „Astfel s-aştepți lângă dreapta minune a lumii"; doar astfel se are în vedere ceea ce în aparență rămâne nevăzut, trecător spre ființă şi spre propria revelare. Şi atunci unde să aşteptăm minunea care însuflețeşte şi înalță lumea? *Lângă* dreapta ei plăsmuire – la marginea împărăției –, în fața acelui abur de sens pe care nu îl gândim, dar îl vedem în imaginea din care izvorăşte lumina poemului.

Creația in-formată (Grigore Hagiu)

În poemul *Diamant* de Grigore Hagiu[40] țesătura semnelor discursive lasă să se întrevadă sensul prin seria imaginilor care îl prezintă intuiției comprehensive. Ceea ce se înțelege, în această primă înfățișare a lor în imaginația cititorului, nu e mai mult decât ecoul difuz al unei infra-realități, căci prin limbajul care le rostește răzbate nespusul, orizontul mut dintre cuvinte: „planări tăcute/ potriviri de stele/ o vână de văzduh de toamnă/ se tulbură curgând înfiptă-n cer/ cum ai văzut puternicul și leneș fluviu/ răspândindu-se în mare/ pe vergele de aur au început/ să alunece către sud/ neclintitele păsări". Ce ni se dă spre imaginare se așază tăcut în înțelegere, se pune în potriviri semnificante ale imaginalului, așa cum ceva încă nealcătuit se adună spre centru, cristalizează în jurul unui sens nevăzut. Prefacere în mișcare, a tot ce curge în sensul creației, strânge dispersia într-un suprem focar de iradiere. Dacă vâna văzduhului se înfige în cer iar fluviul se răspândește în mare, aceasta nu în virtutea unei de-la-sine puteri, a unui îndemn care le face să-și schimbe natura; imaginile arată con-centrarea, inevidentă la prima vedere, contopirea potențelor în lucrarea suverană a principiului care le pune în starea putinței de *a fi*. „Vâna de văzduh" sau „vergelele de aur" sunt figurile în care imaginea, deși imaginată, e doar posibilul unei zămisliri, inimaginabilul care ne pune în situația imaginării. Căci ce ne tulbură mai mult existența așezată în limitele explicabilului dacă nu tocmai neașezarea de neimaginat, de

[40] Vol. *Descântece de gravitație*, Editura Cartea Românească, București, 1977, pp. 43-44.

pildă nişte păsări *neclintite* care lunecă în lumina neînțeleasă a nezborului, spre in-formul la care aspiră? Aspiră aşa cum expiră, căci stă în natura imaginii să se mlădieze pe trunchiul aceastei duble mişcări, să *stea* în lumina care o absoarbe, în adierea unei respirații nespuse: „în tine însuți reîntors/ la vechile deprinderi/ potrivită e fruntea pe greul pământului/ vertebrele înfăşurate strâns/ şi orice naştere de-acum se va petrece/ pe-un izvor tăinuit de fântână curată/ vântul venit de departe cum bate/ linii de sânge negru şterge/ pe-un sânge mai luminos". De acum totul se întoarce în informul increatului, dar nu pentru a se pierde în non-sensul unei imposibile imagini, ci pentru a primi puterea manifestării. Doar prin înfăşurarea în nemanifestatul inaparent al semnificabilului originar manifestarea se află în putința de a se desfăşura, de a imagina creator esența fondului obscur care o inspiră. Creația e acum *posibilă*, deja in-formată în imagini ex-pirate, căci „orice naştere de-acum se va petrece/ pe-un izvor tăinuit de fântână curată". Taina izvorului nu se dezvăluie, e însă lucrătoare în fântâna limpede a poemului pe care îl învăluie, vine de departe suflând în suflarea creației, precum vântul care aprinde imaginile, întețindu-le apariția în lumină. Pentru ca inaparentul să se expună revelator în astfel de imagini ră-suflate, el se deschide într-un act de creație, se manifestă fenomenal în forme sensibile[41]. Deschidere electivă, kairotică, prin care transpare figura unui început inimaginabil:

[41] „Informul *ia* formă în poemul în care ia loc şi pe care îl locuieşte, aşa-zicând, *deplasându-se* în el. În care se profilează, dar se şi alterează pentru a deveni conform" (Roger Munier, *Le parcours oblique*, Éditions de la Différence, Paris, 1979, p. 130).

„şi s-ar putea să fie clipa/ când îşi deschide piatra asprele petale/ se-aud miresmele pocnind/ în fulger nou spălate/ şi fierul munţilor trăgându-mi/ din piept un fier mai palid şi mai firav/ m-adun încet/ în diamantul fără muchii/ din care numai astrele-nfloresc". Ceea ce se deschide, în inima poemului, este chiar putinţa lui de a fi, sensul în care el ia naştere şi luminează, fulgeră înțelegerea[42]. Deschidere a vederii deopotrivă, căci acum nespusul se întrevede prin ceea ce se spune, se lasă spus în imaginaţie. *Altfel* spus, se rosteşte (în) vizibil, aşa cum – sinestezic – „se-aud miresmele pocnind" şi „un fier mai palid şi mai firav" se spune altfel pentru a putea fi văzut. Se spune cum nu a fost niciodată spus, în imagini creatoare de imagini, în manifestările vizibile ale invizibilului. Doar acestea vorbesc în înțelegere, căci în ele înfloreşte sensul nespus al întemeierii. Nu se vede decât ceea ce nu se spune, iar în lumina nevăzută imaginea ia forma genuină a nespusului, străluceşte în caratele poemului.

Imaginea retrasă (Gheorghe Istrate)

Faptul că nespusul se absoarbe inspirator în fondul originar al semnificabilului nemanifestat arată *imaginea retrasă* în inaparentul unei rostiri care ni se

[42] A „citi" imaginea inaparentului presupune într-adevăr o lectură regresivă, de-creatoare, poemul fiind înțeles drept „profunzimea deschisă asupra experienţei care-l face cu putinţă, strania mişcare ce merge de la operă către originea operei, opera însăşi devenită căutarea neliniştită şi infinită a propriei sale obârşii" (Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 276).

dă în imaginaţie înainte şi dincolo de cuvântul rostit al textului[43]. Cuvântul nu numai că e privat de funcţia sa referenţială şi de valenţa reprezentării; el e evacuat din chiar orizontul desemnării discursive, redus la tăcere şi la nevedere. O reducţie radicală care îi destramă corporeitatea poetică, o destituie până la firavul trup poetal al unor imagini abia – deja – posibile, aşa cum se prefigurează ele în poemul *Început* de Gheorghe Istrate[44]: „din lucruri pe furiş curg lacrimi/ din Noapte se preling planeţi/ peste fiinţă peste patimi/ n-ai timp să vrei să mai regreţi". Curgerea, prelingerea sunt actele acestei lente prefaceri, dis-cursul lucrurilor spre fiinţarea liminară, spre pragul adânc în care fiinţă nu este, noapte în care sensul se eclipsează, nici timp, voinţă, patimi ori regret. Lucrurile dispar sub nivelul conştiinţei care nu mai ia act de ele, laolaltă cu orice experienţă care ar da seama de pulsul lor în existenţă. Ceea ce pare să fie dispersia ultimă în neantul în care originea nu mai e cu putinţă este de fapt retragerea în lumina celor nespuse, reaşezarea într-o altă structură, în substratul în care lucrurile nu pot fi spuse, ci îşi rostesc ele însele nespusul, prezintă imaginea întoarsă a transparenţei mundane. Sub-înţelese – ba chiar pre-înţelese – revelator, se devoalează numenal în chiar eclipsarea manifestării fenomenale: „se-adună lumea-ntr-o lumină/ ca floarea-ntr-un grăunte viu/ abia atinsă de-o albină/ ce soarbe clipa din târziu...". Lumina în care se adună lumea o

[43] Fără îndoială că „ceea ce este spus în poem pare inseparabil de poemul care îl spune" (Roger Munier, *op. cit.*, p. 129), dar lasă totodată să transpară, prin ţesătura cuvintelor, nespusul care, la rândul lui, tot în textura poemului îşi are referentul, şi nu în vreun model din afara lui.

[44] Vol. *Rune*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 219.

înfăşoară şi o desfăşoară totodată; lumea se acoperă în vălul inaparentului originar, inspirată până la transcendenţă de miezul în care ea face implozie; dar regresia e spre esenţă, întru lumină, o adâncire în nemanifestarea translucidă a vieţii care se descoperă, după modelul florii ce se pre-vede în grăuntele viu, în sămânţa posibilului pur, neatins de adierea existenţei, nesorbit de zarea în care fiinţa şi timpul se spun. Prag absolut al de-fenomenalizării, al unei manifestări abrogate, inter-zise în esenţa lucrurilor ce se de-zic, se între-văd iluminativ, aşa cum „un prunc se-ntoarce în sărut/ în moartea care vrea să moară/ precum pământu-n început/ precum lumina în fecioară"[45]. Imagini ale vieţii înaintea ieşirii lor la viaţă, ca fapte-de-a-fi în lumea pradă morţii. Moartea însăşi moare pentru că nimic încă nu este, nu are timp să fie, nu poate fi sfârşit, spus în sfârşit. Abia o punere-ca-început nesfârşit a luminii în care toate transpar, lasă nespus şi pun în vedere. *Rămân* de spus, în rezerva rostirii.

Vălul care dezvăluie (Adrian Popescu)

Felul în care intervalul se deschide traversării oblice şi face cu putinţă ivirea imaginii care dă începutul transpare simbolic în poemul *Numărându-i*

[45] Proces de esenţializare prin reducţie – în întregul ciclu intitulat „Despărţirea de cuvinte" – în care imaginea se defenomenalizează, „zăpada timpului se face timp" (*Timp*, în *op. cit.*, p. 175); aproape că ea nu mai are ce arăta decât epura apariţională a principiului, dezicându-se în transparenţa unui „cuvânt necuvântat" (*Cum*, în *op. cit.*, p. 222), prin care răzbate „mireasma-ntâielor tipare" (*Marină*, în *op. cit.*, p. 163).

ferestrele, spinii de Adrian Popescu[46]: „Trandafirul între albii pereți,/ Roza şi raza, ghimpele, ghimpul,/ Aprins pe ecranul de var. Dimineți/ Uitate incendiau anotimpul". În aparență, decorul comun – la îndemâna ochilor – al unei scene pe care joacă un singur actor: trandafirul între pereții albi. Nu e imaginea statică a unei priveliști, natura moartă oferită vederii, căci ceea ce se arată nu are orizont, pare închis *între*, mărginit de chiar posibilitatea retezată a oricărei perspective. Dar albul e stofa posibilului, pragul incolor al tuturor culorilor. Prin alb se poate trece *dincolo*, în adâncul ascuns, pre-dispus vederii, proiectat pe fundalul acestei imaculate transparențe. Albul nu colorează lumea, dar deschide spectrul ei multicolor. Imaginea se developează pe ecranul alb al fondului de spațiu, se ex-tinde în structura diafană a intervalului. Aici, roza luminează altfel în raza noii lumini, se aprinde incendiind întreaga distanță care o desparte de lume. Se arată însă în lume „Rozalb ieşind dintre albii/ Ochilor noştri revărsat enorm/ Printre tufe de răsură şi salvii/ Când sălbăticiunile Zilei dorm". Rozalbul nu e niciun trandafir identificat în vreo specie, în spața definitorie a individualului; e Deschisul care bate în alb, culoarea intermediară, ambiguă, a trecerii[47], *natura* inaparentă ascunsă în toți trandafirii sau Unul universal al unui gen care subîntinde pluralul apariției. Doar natura albului poate ieşi dintre albii, deversând din matca speciei, drept roz-alb care

[46] Vol. *Câmpiile magnetice*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 30.

[47] Natura unui interregn ezitant „între secret și iluzie, între plante şi pietre" (*Interregn*, în vol. *Curtea Medicilor*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979, p. 24).

își sparge limitele, crește nemăsurat pe ecranul care îl pune în vedere. Se revarsă enorm pentru că e însuși enormul fără măsură, dilatând ochii în excesul nemaivăzutului[48]. Iar ceea ce apare se arată *între*, își face loc *printre*, răzbate prin aparențe în distanța deschisă de intervalul pe care îl străbate pentru a ajunge la vedere. Ajunge văzut și nevăzut deopotrivă, căci nu se dă decât în eclipsarea cromaticii mundane, „când sălbăticiunile Zilei dorm", în suspensia oricărui scenariu în care lumea se dă în spectacol: „Ochii, oh, și-i ascunseră atunci/ Răsăritul său nesfârșit începu/ Peste lume, în râuri, în lunci,/ Totul în jerbe se prefăcu". Printr-o paradoxală inversiune, a vedea ascunsul în emersiunea imaginii înseamnă a scufunda vederea în nevăzut, a închide ochii, a-i ascunde tocmai în ascunderea în care semnele vizibilului se voalează[49]. Abia acum începutul începe, poate să răsară în vedere; un început nesfârșit care iluminează lumea, ale cărei semne semnifică de fiecare dată acest început, pre-facerea originară a neîncetatei sale creații[50]. Epifania imaginii este totodată și o dez-

[48] „Se plămădește o ființă nouă în sacrele tipare./ Prea mari le simt. Dar mă așază-acolo/ Unul" (*Focul*, în vol. *Călătoria continuă*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 85).

[49] „Închide ochii: ceea ce șiroiește nu se poate/ Întrezări decât cu ochii închiși" (*Meșteșuguri străvechi*, în *Câmpiile magnetice*, ed. cit., p. 25).

[50] Este, cum spuneam, trecerea *dincolo*, într-un veșnic *acolo* al începutului care face semn, unde „roiuri de sfinte albine/ miere curg din flori uriașe", traversarea presantă – imponderabilă – a unui prag nevăzut, în timpul auroral al pre-facerii: „Nu pregeta, treci râul în zori/ cât încă ești ușor" (*De dincolo de râu*, în *op. cit.*, pp. 27, 28). Nu există însă un loc de trecere privilegiat, căci în această topologie poetică *unde* e *oriunde*, ur-

văluire a inaparentului, deschiderea sa prin vălul diafan al formei: *un văl care dezvăluie*, acoperirea în care totul se descoperă. Dar vălul acesta nu e cu adevărat transparent decât în forma albului, pe ecranul de var al posibilului. Şi al poemului? Căci „Numărându-i ferestrele, spinii,/ Sub umbra lui stam năuc,/ Mirosul său nelumesc/ Cum să-l traduc?"[51] Poemul are însă propria lume, mai degrabă cvasi-lumea în care totul e posibil. Atât timp cât lasă nespus ceea ce se vede între cuvinte, ceea ce se înţelege printre rânduri: mireasma nelumească pe care nu o poate rosti, dar care îl pune de la început, îl cufundă în lumina incoloră a nevăzutului în care se arată precum trandafirul între albii pereţi[52].

mele sunt amestecate, camuflate în întreţeserea lor contradictorie, desenează sensul în toate sensurile: „potecile, unde ne scot/ într-un crâng primăvăratic, nicăieri, aici,/ acolo, dincolo" (*Potecile*, în *Curtea Medicilor*, ed. cit., p. 17).

[51] Faptul că epifania are loc în *simplul* inaparent al lumii determină astfel de interogaţii deschise, al căror răspuns e chiar misterul, ca posibilitate a unei arătări imposibile: „Spune, răspunde, ce luminează?" (*Spune, răspunde*, în *Câmpiile magnetice*, ed. cit., p. 24), „Un luminiş se arată oare?" (*Nu piatra*, în *op. cit.*, p. 53).

[52] O revelaţie fulgurantă, care nu dă decât „mireasma clipei noastre de noroc", „minunea clipei sfărâmând lumină" (*Elegie*, în *Călătoria continuă*, ed. cit., p. 67), atunci când „însăşi faţa şi chipul după care al nostru/ este închipuit de la facere în lut/ într-o secundă orbitoare o vom întrezări" (*Noaptea de anul nou*, în *op. cit.*, p. 53).

Chipul de sub imagini (Irina Nechit)

Poemul *Alcătuită din tot ce nu am puterea să uit* de Irina Nechit[53] este poate una dintre cele mai elocvente ilustrări ale dezimaginării: „Greşeşte cel ce mă vede/ cu văi înflorite în stânga/ şi cu peisaje pictate în dreapta". Stânga şi dreapta nu sunt secţiunile schizoide ale unui topos imaginar, la fel cum nici văile înflorite şi peisajele pictate nu sunt imagini decât în vederea care „greşeşte". A vedea imaginându-ţi că vezi, în proiecţia unui act intenţional, înseamnă a-ţi da un obiect al vizibilului circumscris în câmpul manifestării, deja-dat ca figură a realului imaginat. Putem însă imagina ceva pornind de la ceea ce se arată în poem? Mai ales atunci când ceea ce se arată e devierea, abaterea din vedere, calea rătăcitoare a falsei vederi. Cum putem porni din non-sensul acestei derive? Văile înflorite şi peisajele pictate ţes pânza iluziei, ecranează – cu intenţie – nevăzutul. Ele se impun în vedere tocmai pentru a umple golul apariţiei, intră în reţelele scriiturii imaginarului drept *imagini care acoperă imaginea*. Ceea ce se arată e, prin urmare, ceea ce ochii vor să vadă, pun în vedere, aşa cum urechea pune în rostire ceea ce vrea să audă: „Nu eu sunt cea care/ îşi plimbă vorbele/ printre umbre şi ramuri". Spunem ce vedem şi vedem ce spunem, iar cuvântul plimbat printre umbre şi ramuri nu spune mai mult decât vede: umbre şi ramuri, văi înflorite şi peisaje pictate. Spune poemul totuşi mai mult decât ceea ce ne dă de văzut? Vede mai mult rostindu-şi nespusul? Ceea ce nu se vede nu se spune, la fel cum nespusul nu cere să fie văzut. Aici, dezimaginarea este şi deziden-

[53] Vol. *Un viitor obosit*, Editura Augusta, Timişoara, 1998, p. 71.

tificare; nu numai că nu avem de a face cu un orizont imaginar spre care schemele textului ne-ar conduce, dar nici cu un eu poetic închipuit în prezența sa scenică, în spectacolul unei prestații artistice. Abrupt spus: poemul nu se oferă pentru a fi degustat ca obiect estetic, ci pentru a fi re(de)scris fenomenologic; nefiind dublura imaginară a unui subiect plin, care vede şi vorbeşte „frumos", eul se goleşte de orice intenție de a vedea şi a spune, de a fi văzut şi spus. El nu se dă vederii ca vizibil pe care l-am putea identifica şi numi în vreun fel. Eul nu e el, nici măcar cineva care spune „eu" în discursul prezenței, ca instanță a vorbirii. Eul nu vorbeşte, nu dă de văzut. Se de-scrie: „Alcătuită din tot ce aş vrea să uit/ din tot ce nu am puterea să uit/ din ceea ce nu voi uita niciodată/ sunt altcineva, altceva, un fel de/ obraz aprins al Magdalenei/ sub ochii lui Iisus". Eul îşi trăieşte de-scrierea pe viu, se creează în chiar poemul care îl de-creează, alcătuit doar din firele precarității de a fi. Un eu care nu uită, nu se uită, nu are puterea de a-şi uita ființa. Dacă neuitarea este lipsă de putere, ea este permanența fragilă a amintirii, continuitatea subterană a memoriei. Eul îşi plămădeşte prezența din pasta memorabilă a absenței, din tot ce e îngropat în adâncul ființei, dincolo de ființă. Adevărata sa identitate e ştearsă, topită în anonimatul inaparentului: *chipul de sub imagini*, adică *altcineva*, *altceva* care, deşi transcendent, transpare pe față, aprinde obrazul, aşa cum o lumină îndepărtată urcă în ochi, îi pune într-o altă vedere. Alteritate care dă o imagine de neimaginat, de neuitat: doar de văzut, până-n adâncul din care ea însăşi ne priveşte, în forma nesfârşită a Vieții, a unui altfel-de-a-fi-cu-putință. Dacă aici ceva se dă şi cade în vedere, nu e decât

pentru a se lăsa în voia Altuia nevăzut, în lumina care nu cere puterea, ci *un fel de* suspensie în chipul Începutului.

Restaurarea chipului din nimic (Dan Damaschin)

Un poem al pierderii chipului, prin alterarea asemănării, este *Firul cu plumb* de Dan Damaschin[54]. Cum e cu putinţă această pierdere de imagine, dacă nu prin întunecarea tuturor celor care sunt oglinzi ce reflectă sufletul? Dar nu despre obiecte ale naturii este vorba, nu de atestări ale exteriorităţii care – pierzându-şi definiţia ontică – privează conştiinţa de intenţionalitate. Ceea ce se umbreşte şi se ruinează e conştiinţa însăşi, în chiar esenţa manifestării: „O, grija de-a pururi adumbrindu-ţi cugetul;/ de parcă ţi s-a dat în pază sufletul/ somnambulilor. A început ruina inimii/ clarvăzătorului". Grija de lume şi de ceea ce are ea pieritor umbreşte cugetul, îi ecranează vederea, deturnându-i lucrarea[55]. Mai mult: cugetul moare în grija de moarte, laolaltă cu moartea imaginii; iar ceea ce nu se vede nu se poate păzi, aşa cum inima cade în ruina nevederii şi a nepăzirii. Destrămarea e cu atât mai gravă cu cât ea duce la eclipsarea luminii ce face posibilă vederea lăun-

[54] Vol. *Trandafirul şi clepsidra* (1985), în Dan Damaschin, *Denecuprinsul*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007, pp. 73-74.

[55] Nu mai e lucrare interioară, a intelectului unificator, ci lucrare exterioară, a raţiunii suficiente, disociative: „lucrarea raţiunii/ o despicătură nefirească/ ce te-a separat pentru totdeauna de luminişul fiinţei" (*Pustiitorul*, vol. *Atotsfârşitul*, 1995, în *op. cit.*, p. 192).

trică. A vedea cu inima, în cuprinsul cugetului curat, înseamnă a lăsa inima la vedere, drept singura imagine subzistentă, absorbită în Imaginea care îi dă ființă şi lumină. O redă esenței care se dezvăluie[56]; or, acum, firea e desprinsă de esență, învăluită în grija nefirească a aparenței. Ceea ce se vădea odată, în starea naturii înduhovnicite, printr-o vedere nepătată, clarvedere, conturează – contrapunctic – tabloul adamic al originarului, Imaginea asemănării fără fisură: „Firescul demult petrecut se/ vădeşte neprețuit privilegiu:/ «Nepăsător stam dinaintea Timpului, la fel/ cu nenăscuții (Cu adevărat fără vreun ajutor,/ dibuiai cărările îngerilor?), Cel-pururi-de-față/ mă făcea părtaş la înțelepciunea sa; astfel/ puteam prealesne întrezări Firul cu plumb, cel/ dinaintea zidirii, spre a pricepe întocmirea/ văzduhului, temeiurile abisului. Cu ochii/ nedespărțiți de icoana desăvârşirii, eram un/ izbuc adăstând termenul propriei însuflețiri;/ învăpăieri, entuziasme se stârneau din nimic;/ într-un singur înțeles țineam reunite toate/ noimele»". Ceea ce se vede aici transpare prin ochii *altuia* posibil, prin vederea matutinală a celui *cu totul altul*. Nu coordonatele imaginare, difuze, ale unei scene utopice; vădirea este revelare prin răsturnare, Imaginea inversată a lumii lăsate în grija de sine. Nepăsarea nu e nepăzire, ci detaşare, starea de dinaintea curgerii şi a zidirii, desprindere a naturii de chiar începutul care nu e în timp. O stare a neivirii, a preapariției în care nimic nu are față decât Cel-pururi-de-față. E chipul cu care, *in nuce*, totul se aseamănă, se dă pe față, se împărtăşeşte

[56] „Clarviziunea inimii deslușind respirația/ veşniciei" (*Fruntariile inocenței*, vol. *Trandafirul şi clepsidra*, în *op. cit.*, p. 54).

fără să se împartă, întrezăreşte şi înțelege fără rest. Chipul acesta nu se arată în închipuire, iese din rama celor imaginabile. Intră în vedere nevăzut[57].

Imaginea esențială a Firului cu plumb dă cu adevărat măsura zidirii. Căci creația e prin excelență verticalitate, postulație dinamică, plăsmuire dreaptă. Aici imaginile se aliniază în funcție de unicul reper care le „magnetizează": icoana desăvârşirii, Imaginea fără imagine în care înaltul şi adâncul, văzduhul şi abisul îşi corespund[58]. Este calea spiritului drept, a ochiului neabătut care nu are altă perspectivă decât cea deschisă în el

[57] Astfel de viziuni edenice nu sunt puține în poemele lui Dan Damaschin, spre exemplu în *Fruntariile inocenței*, în care asistăm la scene desprinse din starea de copilărie a lumii, pe vremea când „în roua unui suflet invulnerabilă se oglindea Firea", iar „un duh al vârstei de aur se prefira printre degete" (în *op. cit.*, pp. 54, 56, 57); „când singură atracția paradisului o/ resimțeai un magnet căruia nu te puteai împotrivi/ limpezimea dintâi, transparența nesfârşită/ a zorilor sacrului", „numai văz pentru ceea ce nu se îmbie vederii" (*Cantorul*, vol. *Kaspar Hauser*, 1991, în *op. cit.*, p. 133).

[58] Dar şi începutul şi sfârşitul, sfârşitul prevăzut prin început: „Viziunea ce uneşte zorii lumii cu sfârşitul timpurilor", „Spectrul destrămării înfățişându-se încă de la țeserea Pânzei" (*Fragmentele*, 68, 40, vol. *A cincea esență*, 1989, în *op. cit.*, p. 118, 114). O întrevedere pe care doar transparența creației divine o face posibilă, epifania eshatologică dată *ab origine*, în care desluşirea oricărui lucru se realizează revelator, ca *apokalypsis*, „în lumina crepusculului său" (*Pustiitorul*, vol. *Atotsfârşitul*, în *op. cit.*, p. 189): „ a desluşi în floarea pomului împrimăvărat fructul putrezit;/ cu ochii tot timpul orbiți de incendiul lumilor de la capătul vremii", „Prin boaba de strugure a clipei de față să poți întrevedea/ Purpura incendiului ce va mistui lumile" (*Aproapele meu, Heraclit*, vol. *A cincea esență*, în *op. cit.*, pp. 93, 97).

de imaginea însufleţirii. În sufletul gol, nimic de văzut care să fie al sufletului; sufletul nu e prezent în imaginea de sine, dezertată, evacuată până la neantizare. Sufletul e în transparenţa însăşi, în izvorul nevăzut care îi dă fiinţa[59]. Ceea ce apare la vedere – din inaparentul întemeierii – e doar izvorârea, văpaia suflării de duh, *enthousiasmos*-ul răpirii, locuirea în zeu, în nimicul din care toate se stârnesc. Toate încep, stau să apară, să se desfăşoare în firea Firului divin; toate în Unul, înfăşurate în acelaşi sens al facerii. Dar tabloul acesta vine de dincolo, din firescul petrecut demult, din netimpul slăvirii în slavă; acum – aici – elogiul „e uzurpat de când e în eclipsă/ divinul. Harfe în preajma îngheţului, când ţi se/ domoleşte entuziasmul şi e în scădere/ ardoarea-ţi. Apoteoze ce se surpă, când pentru/ totdeauna ţi-ai desprins văzul din lucoarea/ desăvârşirii". Peisaj secularizat de nevedere, de grija nepăzirii sufletului. Văzul desprins de cele nevăzute cade în plasa vizibilului, vedere a fiinţei care şi-a uitat chipul adevărat.[60]

[59] Scăzut „până la adiere" (*Reculegeri*, vol. *Reculegeri*, 1981, în *op. cit.*, p. 41), „pustiit, devastat de ceea ce a întrezărit" (*Starea de plâns*, 2, vol. *Atotsfârşitul*, în *op. cit.*, p. 196), sufletul ajunge pe „pragul de jos al prăpastiei ce trebuie atins" (*Privire asupra haosului*, vol. *Kaspar Hauser*, în *op. cit.*, p. 166), absorbit în Fondul pe care îl reflectă în imagine, primind fiinţă şi lumină, căci „strălucitor se oglindeşte în mine străfundul prăpastiei ce trebuie atins" (*Limba despicată*, vol. *Atotsfârşitul*, în *op. cit.*, p. 176).

[60] Iată câteva locuri ale eclipsării sacrului, on-toposuri ale nestării, ale uitării fiinţei şi a chipului ei divin: „Lacuri de cenuşă ale căror unde nemişcate n-ar mai fi în stare/ Să recunoască chipul Focului din care au purces" (*Veşti dintr-un tărâm de ceaţă*, vol. *Trandafirul şi clepsidra*, în *op. cit.*, p. 76), „Când

„Şi cum ar putea ajuta Firea să-şi/ reamintească propriul chip cel care a luat o/ înghiţitură din bucatele iadului?" Cum ar putea fiinţa să-şi redobândească propriul chip, să restaureze în sine asemănarea cu Cel fără de seamăn? „Tăria vrednică a împuternici magnetul ce/ te-a scăpat din strânsoare-lipsă. De nicăieri/ licărirea Firului de plumb în stare să-ţi/ destăinuie ce temelii trebuie să afli spre a te/ zidi la loc în urma cutremurelor fiinţei". Dincolo de sugestia platoniciană a anamnesis-ului, zidirea la loc este cu putinţă. Stă în puterea fiinţei pentru că este chiar puterea sa de a fi, posibilul întoarcerii, al răsucirii şi al relegării (*religare*). Pe scurt, al convertirii, care înseamnă răsturnare, schimbarea postulaţiei, remagnetizare şi reorientare. Adică împuternicire; a fi în puterea fiinţei care îţi dă puterea de a fi, înfiinţarea sau naşterea din nou, de sus, nefiind doar ontofanie ci şi cratofanie. E împuternicit cel învestit cu putere, cel care are tăria de a se pierde pentru a se regăsi; se arată cum poate, înainte de a fi. La fel cum, în izvorul nesecat, toate ţâşnesc stârnite din *nimic*, tot *ex nihilo* se redeschide vederea, adică *de nicăieri*. E însă un nicăieri al nimicului care face imagine, se dă în posibilul apariţiei. Nu o reapariţie a identicului, revederea aceluiaşi; regăsirea e înnoire, schimbare, manifestare a altuia din tine, apărut din nimic, de nicăieri.

urmele spre sacru s-au şters şi uitarea/ se vădeşte cu puterea unei stihii" (*Fragmentele*, 73, în *op. cit.*, p. 118), „un tărâm al rătăcirii/ Unde amprenta fiinţei şi semnele sacrului s-au şters" (*Astrul nomad*, vol. *Kaspar Hauser*, în *op. cit.*, p. 130), „Un anotimp al rătăcirii, când fiinţarea/ întoarce spatele adevărului Fiinţei/ şi se abandonează ne-lumii, lipsei de temei" (*Apoteoza răului*, vol. *Atotsfârşitul*, în *op. cit.*, p. 181).

Restaurare prin remodelare. Zidire la loc, dar în fiinţa dislocată, evacuată, în golul sufletului locuit de Zeu, în Imaginea care stinge orice altă imagine, destăinuindu-şi lumina[61]. Şi atunci, strălucirea aceasta nu e oare *în stare* doar în urma secularizării, în chiar miezul eclipsei divinului însuşi, pentru ca Firul să-şi pună din nou plumbul la temelia firii, în vederea celor spulberate şi rezidite?[62]

Chipul ascuns în lumină (Nicolae Ionel)

Cele trei secvenţe ale poemului [*Am ajuns*] de Nicolae Ionel[63] înfăţişează tot atâtea ipostaze ale desă-

[61] Abia în „devenirea întru nimicnicie" (*Apoteoza răului*, în *op. cit.*, p. 187), sufletul se poate reînnoi în lumina Imaginii, căci doar în străfundul cel mai adânc el este cu adevărat nimicul, stare ce face cu putinţă „înfrăgezirea sufletului aidoma pământului nou-născut al deltelor" (*Aproapele meu, Heraclit*, în *op. cit.*, p. 93).

[62] *După* cutremurul fiinţei, începutul este din nou posibil, căci „o reprezentaţie gata să înceapă trebuie să aştepte până putrezeşte cortina" (*Aproapele meu, Heraclit*, în *op. cit.*, p. 97). Abia la termenul secularizării radicale, în urma naufragiului fiinţei, a dezastrului lumii care şi-a pierdut astrul, mântuirea e posibilul însuşi, împlinire a golului, răscumpărare în puritatea angelică a unui copil, „un copil abandonat în miezul celei mai vaste răspântii, sufletul" (*Fragmentele*, 78, în *op. cit.*, p. 119), aşa cum apare deseori la Dan Damaschin. Acum el ia Totul în pază: „peisaj lăuntric după cutremur/ relief schimonosit, devastat/ prăbuşiri în sine/ gemete fără ecou/ naufragiu în absenţa niciunui martor/ Dumnezeu pâlpâie fără vlagă într-un ungher:/ degerată, o mână de copil îl ia sub ocrotire" (*Pustiitorul*, în *op. cit.*, p. 191).

[63] Vol. *Prezenţa*, Editura Pontica, Constanţa, 1996, p. 52.

vârşirii chipului, ajungerea la starea de asemănare cu adevărul ce sălăşluieşte în suflet. Nu sunt etapele unui parcurs ascetic înspre un liman îndepărtat, ci întruchipări imaginale ale capătului, ale nevăzutului la care se ajunge cu începutul. Mai întâi, „am ajuns până-n adâncul sfinției/ până-n ultimu-adânc şi ultima noapte-a/ sfinției cu care/ în lume stau pulbere/ mână de negură/ risipire pe drumuri". În ultimul adânc al străfundului în care imagine nu mai este, nu numai că orice reflectare a lumii vizibile e lăsată în urmă, dar nimic nu apare în felul de a fi al celor ce cresc în lumină. Sfințenia e pustia, fără suprafață ori câmp al vizibilului. Pustia nu are față, nu arată decât ştergerea din vedere, adâncul coborâtor în noaptea ființei, reflux al categoriilor ființării, până la absorbția în neființă. Iar *ultima* noapte nu e cu adevărat pragul premergător al marii Zile a opta, limbul clar-obscur între părăsire şi accedere, întunecare şi iluminare?[64] A fi în Ultimul – ca şi cum n-ai fi – înseamnă deja întrezărire a Primului, primultimitatea unei prezențe de absență: un *aproape-deja-şi-nu-încă*. De aceea, ajungerea până în adâncul sinelui implică premergerea[65], atingerea unui capăt viu, nu aşezarea, nu rămânerea în odihna ajungerii. Eşti preajma Non-Imaginii, în raza chipului Altuia răsărit în suflet. Nu se ajunge până aici decât trecând de sine, în uitarea de sine şi de lumea propriei imagini. În datele imediate

[64] „Întunericul nu este întuneric la Tine şi noaptea ca ziua va lumina" (*Ps.* 138, 12).

[65] „Ca *pre-mergere în posibilitate*" (Martin Heidegger, *Ființă şi timp*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 348), dar nu în relația existențială cu posibilitatea morții, ci cu posibilitatea Vieții ca începere în sfârşit, la nesfârşit.

ale lumii sensibile, ceea ce se vede nu este, iar ceea ce este nu se vede. Doar pulbere, negură şi risipire – non-imagini pe un ecran cernit. Apoi, „am atins cu sufletul meu de cenuşă/ şi scrum şi-ntuneric/ harul singur/ din ramuri de lamur/ desăvârşirea durerii/ în adorare până la moarte". Dacă sufletul e numai cenuşă, scrum şi întuneric, el ajunge în starea nimicului fără rest, a golului predispus primirii altuia. Cum se poate el da altuia, potrivit acestei autodonaţii paradoxale? Pentru a da, se pune cu necesitate un obiect al donaţiei, ceva care să *nu* fie nimic. Dar sufletul nu dă nimic, el se dă pe sine ca nimic, ca nimic pentru sine, se dăruieşte evacuându-se din sine. Neant al fiinţei, el poate primi Fiinţa la sine, se oferă imaginii în care se săvârşeşte pentru a se putea desăvârşi. Intră în orizontul transcendental al unei potenţe imaginale. *Poate* acum să fie, în harul singur atins. Căci harul e imaginea Fondului nevăzut, a adâncului ajungerii; a-i atinge imaginea înseamnă a fi imaginea, care se arată în atingere, luminează pe fondul de scrum al sufletului. O imagine de fond, de fundal fără fund. În apariţia acestui dar sfinţitor, durerea se sublimează, devine adorare, iese din nimic şi se deschide totului. Se lămureşte în lumina celui ce o dăruieşte, adică în lamura adevărului, în quidditatea Celui ce este. În sfârşit, „am atins cu-o pustiire de/ aripi şi rugă/ aura bruma de aur/ a umbrei celui ce calcă/ pe rouă şi crini". Ceea ce este atins acum nu poate fi Imaginea invizibilă a înălţimii, inegalabilul de neexperiat, al dumnezeirii ca inepuizabil[66]. Dar aici a atinge nu în-

[66] „Atingem deci astfel un fenomen invizibil, dar care mă priveşte. Întrebarea devine: pot eu la rândul meu să o privesc? Această

seamnă a poseda, a atesta prin proba simțurilor, a aduce lucrul la îndemâna vizibilului. Ceea ce e atins atinge, pustieşte şi suspendă; nu poate exista reducție mai radicală decât aceea a lucrării divine, răvăşitoare până în adâncul ultim al sufletului. Iar atingerea aceasta este înălțare, ridicare fără egal la înălțimea inegalabilă. Pustiul nu poate fi străbătut decât în zborul rugăciunii; nu se intră în nevedere şi nu se iese la lumină decât trecând prin Non-Imaginea nimicului, în re-tragerea ascensională. Aici – acolo – totul se pierde din vedere, scapă în trecere; inaparentul se vădeşte în urmă, în aură şi-n brumă de aur. Imaginea acestei fețe întoarse e nimbul unei absențe, umbra prezenței nevăzute. Dacă ceea ce este trece în nevedere, aceasta pentru că nu se poate atinge decât în chipul sustras, în adâncul care îl ascunde în lumină.

Cuvântul care deschide vederea (Ion Mureşan)

Arătarea semnică nu este o vorbire dezvăluitoare, dar nici întăinuirea absolută, ci aducerea la vedere a ceea ce trebuie văzut: *revelare*. În dublul ei sens de indicare şi de apariție, arătarea trimite către ceea ce arată, înfățişând vederii nu prezența de sine, ci sensul în care ceva este adus la prezență, calea pe care ceva

față invizibilă, dar privind, pot eu să o ating în schimb ca atare, fără a o coborî la rangul unui vizibil constituit și obiectivat, respectându-i invizibilitatea și salutând fenomenalitatea ei proprie, pe scurt privind-o așa cum ea mă privește?" (Jean-Luc Marion, *În plus. Studii asupra fenomenelor saturate*, Editura Deisis, Sibiu, 2003, pp. 139-140).

vine şi se prezintă, sur-vine în întâmpinarea privirii. În esenţa ei, arătarea este adresare, desemnare şi destinare, donaţie şi semnificare. Semnul religios e întotdeauna *arătător*, adică *purtător* al unui mesaj de dincolo de el, şi *păstrător* al unui sens transcendent. El e arătare a insondabilului, a infinitului incomprehensibil şi nefigurabil. Dar în ceea ce se arată se revelează imaginea către care trimite[67]. De aceea, radicalitatea şi exigenţa cuvântului religios nu se propun în primul rând ca noutate, ci ca alteritate; am spune că el este nou *întrucât* este altul, voce a Altuia care, adresându-se tuturor, se arată drept acel cu totul Altul a cărui diferenţă[68] vibrează revelator în înţelegerea celui care îi mărturiseşte chemarea.

Cum lucrează cuvântul acesta ca imagine care îl expune în lumina mărturisirii, precum în poemul *Rugăciune* de Ion Mureşan?[69] Mărturisirea este invocare, nu a ceea ce este ci a ceea ce ar putea fi, e dat să fie, fără exigenţă ori necesitate, doar în posibilitatea cuvântului de a pune în vedere ceea ce el depune în rostire. Într-adevăr, ceea ce se spune se vede, se vede întrucât se spune, conturează putinţa imaginii: „Luminează, Doamne, cu lumină/ trupul sub lumină adunat/

[67] „Numai infinitul şi incomprehensibilul vor putea înţelege omul, îl vor putea deci spune şi arăta lui însuşi; singur Dumnezeu îl poate revela pe om omului, deoarece omul nu se revelează decât revelându-L, fără să o ştie, pe Cel a cărui imagine o poartă" (Jean-Luc Marion, *Certitudini negative*, Editura Deisis, Sibiu, 2013, p. 76).

[68] Disproporţie a extra-ordinarului sau a infinitului, „diferenţa sa faţă de finit, care e deja non-indiferenţa sa faţă de finit" (Emmanuel Lévinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris, 1998, p. 109).

[69] Vol. *cartea Alcool*, Editura Charmides, Bistriţa, 2010, p. 20.

şarpe, rob la aur în ruină,/ întru văzul Tău, nelimitat!" Imaginea se pune şi se spune în vedere. Nu ea luminează, ci creşte în lumină; invocând-o, ea e deja lumina, limpezire a sensului, trup al cuvântului luminat. Dar trupul e întruchipare a sufletului, reflectare a acestuia în imagine, atunci când asemănarea modelează imaginea, o lucrează potrivit modelului. Trupul adunat *sub* lumină se ex-pune în perspectiva esenţei sale, se mistuie ca trup al păcatului, se profilează la orizont. Se pune în supunere, în taina ascultării, în lumina în care el nu are ce arăta. Căci trupul adunat, chemat la mărturisirea altuia, e trupul concentrat, cristalizând imaginal în jurul purităţii. În această dis-poziţie revelatoare, el nu mai e inferiorul, şarpele ispitei subjugând materia. Nu e răul imemorial, mai vechi decât moartea. Trupul e robul nemanifestării, legat de ceea ce îl dezleagă. Esenţa lui nu e autonomia, manifestarea de sine, nici măcar în cuvântul care îi dă expresie, putere de formulare. Forma în care fiinţează acum e neformulabilă, atât de reculeasă în ceea ce o aspiră încât ea nu se poate spune decât în transcenderea de sine, în lumina care o dizolvă. Îşi desfigurează identitatea, luând figura asemănării cu alteritatea[70]. E non-fenomen pentru că e non-manifestare, esenţă fără existenţă de sine. Devine trup nevăzut, inaparent, căci forma sa nu e trupească, a trupului însuşi; ea transpare în nelimitarea care o scoate din vedere, o supune şi o transpune în transparenţă.

Dacă în lumina divină esenţa trupului îşi transcende manifestarea, cu atât mai mult sufletul îşi eclip-

[70] „Se desfigurează el însuşi desfigurându-se *sub* figura a altceva decât el" (s. n.) (Jean-Luc Marion, *op. cit.*, p. 76).

sează imaginea proprie, se retrage în asemănarea cu altul: „Luminează, Doamne, cu-ntuneric/ ceasul zilei cel întunecat,/ sufletul închis în semnul sferic,/ întru văzul Tău, nelimitat!" A lumina cu întuneric pune condiția developării apofatice, a negației care de-naturează pentru a revela esența invizibilă a naturii. Revelare a perspectivei inverse, prin ricoşeu, descentrare şi răsturnare a categoriilor fiinţării. În ceasul întunecat al zilei, ființa îşi afirmă dezafirmarea, desfigurarea, ființă redusă la (im)posibila stare a emacierii, a imprezentării. Ceea ce ajunge la nevedere se află în întuneric, în contragerea absolută a vizibilului. Luminat cu întuneric, ceasul zilei nu este, timpul lumii se opreşte; apariția se voalează, căci ceea ce apare în lume, ca ființă a lumii, trebuie să dispară, să transpară în lumina care îl întunecă. Dispare în nedeterminare, trece prin ceea ce nu este, prin nedefinibilul nelimitării[71]. Pus în paranteza neafirmării, sufletul se neagă în ceea ce este, se goleşte de propria lumină, îşi împropriază non-imaginea. Închis, în semnul sferic al determinațiilor, el încă se vede, are o ființă care îşi interpune imaginea de sine ca ecran vizibil ce obturează transcendența invizibilului. Sfera care îl închide e semnul care îl semnifică drept prezență ce îşi luminează orizontul. Orizontul acesta trebuie întunecat, pus în lumina eclipsei, laolaltă cu prezența care se odihneşte în el. Se cere arătat pentru a fi desființat, mărtu-

[71] „Astfel, aşa cum e infinită natura divină, după chipul căreia e făcută, tot aşa subzistenţa omului nu se lasă limitată şi determinată de nicio limită sigură şi definită" (Ioan Scotus Eriugena, *De divisione naturae*, IV, 7; *La division de la nature. Livre IV. La nature créée incréatrice*, PUF, Paris, 2000, p. 99).

risit pentru a fi devoalat[72]. Dezapropriat de semnul autosemnificării, sufletul îşi pierde nu doar imaginea ci şi vederea. El nu se mai vede pe sine, în sfera vizibilului în care se închide; e semnul arătător spre altul care îl deschide. Doar alteritatea infinitului îl arată deschis, asemănător nu cu ceea ce el este, ci cu ceea ce (încă) nu este. În lumina Non-Imaginii divine, sufletul se întunecă, iese din sine pentru a intra într-Altul. Altul în a cărui vedere el se vede altul, abandon pur, pururi absență[73].

E de la sine înțeles că rostirea poetică luminată de Cuvântul divin nu mai cuvântează decât în (ne)cuprinsul acestui Deschis iluminator: „Luminează, Doamne, luminează,/ smulge-mi carnea negrului păcat,/ Groapă oarbă în cuvânt mi-aşează,/ întru văzul Tău, nelimitat". Ceea ce spune cuvântul nu are ce arăta şi semnifica, dar ceea ce i se arată – în invocarea Altuia – *este* ca atare, se deschide ca apariție orbitoare, strălucitoare. Lumina nu spune nimic, nu se spune pe sine ca prezență în ființa noului cuvânt; ea luminează propria semnificare, dând sens rostirii care o primeşte la sine. Dar pentru a lumina în adevăr precum lumina nestinsă a Celui ce este Lumină, cuvântului îi e dat să

[72] „Să mărturisesc deci ce ştiu despre mine, să mărturisesc şi ce nu ştiu despre mine, căci şi ceea ce ştiu despre mine, o ştiu numai fiindcă Tu mă luminezi, iar ceea ce nu ştiu despre mine, atâta timp nu ştiu până când întunericul meu se va face ca «miezul zilei» în fața Ta" (Sf. Augustin, *Confessiones / Mărturisiri*, X, 5, 7, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 1994, p. 283).

[73] „Un altul care, în ultimă instanță, n-ar putea să-i vină decât de la alteritatea lui Dumnezeu, în măsura în care mă asemăn Lui mai mult decât mie însumi, paradoxal singurul lucru care poate să mă definească" (Jean-Luc Marion, *op. cit.*, p. 77).

străbată trei încercări. Prima e *smulgerea* din natura păcatului aducător de moarte, care e chiar condiția umană: lepădare de carnalitatea supusă putrezirii, despuiere de tot ceea ce – în finitudine – înseamnă fenomenalitate a timpului. A doua e *golirea* rostirii înseşi, evacuarea de semnele prin care lumea se arată în evanescența ei deconcertantă, în trecerea derizorie a aparenței prin vizibilul tuturor celor ce sunt şi nu sunt. Or lumina nu pune în vedere sensul slab al unei lumi pe care cuvântul să-l poată rosti prin reflectare ori reprezentare. Cuvântul nu doar că descoperă în sine un adânc pe care simpla denotație îl trece cu vederea, dar el e orb oricărui spectacol reprezentat în textura destrămată a lumii. „Groapa oarbă" din cuvânt e imaginea vacuității rostirii de dinaintea rostitului, nespusul – adânc grăitor ! – al nevederii şi al nonmanifestării. Căci ce ar putea să vadă şi să spună cuvântul descărnat, destrupat (de vedere şi de cuvântare) ca de veşmântul sclipitor al celor trecătoare? A treia şi ultima încercare le împlineşte pe cele anterioare, recapitulându-le printr-o revenire superioară (parousiacă) la ceea ce le-a făcut cu putință, cuprinzându-le în acolada unei singure mişcări: *vederea* nelimitată. Acum cuvântul – smuls din materia discursivității, golit de rostirea ce-şi egalează rostitul, căzut în binecuvântarea propriei orbiri – vorbeşte în numele luminii, vede nelimitat. Cuvânt care nu mai poate fi închis, căci despovărat, imponderabil, absorbit de darul noii vederi, el rămâne veşnic deschis precum ochiul în care coboară văzul lui Dumnezeu.

Exilul vizibilului (Andrei Zanca)

Cum apare ființa imaginii din neantul unui posibil imprevizibil, acolo unde ea nu e decât premanifestarea unui semnificabil neajuns la vedere? Căci despre inaparentul ființării este vorba, unde onto-fenomenul e încă învăluit în trupul poetal al inevidenței și al transparenței. Transpare el imaginal în felul de a fi al unui poem precum *Acolo în câmp* de Andrei Zanca?[74] Ceea ce se pune mai întâi în vedere, ca apariție imediată, este glisarea perspectivei, efect de clivaj care pune înțelegerea în cumpănă: „dezghețul mai dăinuie/ și nimic nu împiedică râul să se desprindă de acest/ poem atât de zadarnic, unde/ între glasul păsării și colină/ e o indiferență de pajiște". Contrar aparenței, nimic nu dăinuie, nu rămâne în structura unei închegări, în rama poetică a tabloului. Singura subzistentă – și rezistentă – este desfacerea, desprinderea, decurgerea. Peisaj al derivei, scena unei dislocări. În chiar substanța poemului, ceva se rupe, se îndepărtează, ia distanță. Dacă râul se desprinde de poem, se mai arată el în chipul poetic al imaginii, mai este el un râu *al poemului*? Dar destrămarea se consumă în poemul însuși, zădărnicindu-i manifestarea, căci nu el are ceva de spus și de arătat. Poemul nu spune nimic, nu arată nimic ce ar putea fi prins în conținutul unei semnificări. Ca atare, nimic nu împiedică imaginea să se desprindă de el, căci ea surprinde viul manifestării, în poem și totuși dincolo, în distanța unei pajiști, de pildă. Poemul nu închide imaginea, nu o încremenește în limitele reprezentării; o pune în con-

[74] Vol. *Viața și moartea din glas*, Editura Galateea, München, 2003, p. 47.

diţia fiinţării, o *lasă să fie*. Îi oferă libertatea prin care ea se distanţează, creează distanţa neutră. Pajiştea nu priveşte poemul, ei nu îi pasă de cuvântul care o spune. Se spune singură, arătându-se aşa cum este, desprinsă – laolaltă cu râul – de preaplinul unei intenţii, al unei vizări *cu privire la*. Între glasul păsării şi colină, pajiştea e intervalul inaparent, golul unei transparenţe de neprivit. Spaţiul invizibil – invizabil – al retragerii din vedere: „pe când/ pădurea refuză orice refugiu, oraşul se retrage/ lent din ochi, apele/ alunecând tăcute/ într-un sentiment de orizont al iernii". Niciun reper stabil, niciun azil în care privirea s-ar putea refugia, pe care s-ar putea înstăpâni. Distanţă a unei priviri fără obiect pe care ea să se aşeze; un *exil al vizibilului*, şters din câmpul manifestării. Acesta să fie preţul imaginii libere, de a nu fi văzută decât în destituirea sa, efemeră înfiinţare într-un orizont în destrămare? Ce orizont s-ar putea deschide în retragere? Unul al iernii, adică al vederii moarte, orbite? Abia un sentiment de orizont, mai degrabă presimţirea – chiar ne-simţirea – unei absenţe. Ce e de văzut în orizontul acestei manifestări eclipsate? „Să rămâi undeva la o răscruce a frigului, întinderi/ risipindu-se în jurul tău pe nesimţite/ să-ţi părăseşti acolo imaginea însingurării/ derulându-se-n gol/ să oferi azil ultimelor rămăşiţe ale gerului". Nimic de văzut decât indiferenţa distanţei şi distanţa indiferenţei, impersonalul în care vederea rămâne, a nimănui, stă orbită la răscrucea care o crucifică, o răsfrânge revelator. *Undeva* ori *acolo*, ea nu e de fapt nicăieri, risipită în nevăzutul care o absoarbe. Nu atârnă de instanţa unui subiect care o instituie. Stă în nevedere, în distanţa care, pe nesimţite, face posibilă imaginea. O imagine părăsită, lăsată în absenţă, în golul de vedere. Imagine care se arată în gol,

în vederea golită de orice dorință, distanțată de ea însăşi. Apare în retragere, înaintea poemului de care s-a desprins. În ultimul refugiu al posibilului, ea pune începutul altei vederi.

O avanscenă a inevidentului (Kocsis Francisko)

Poemul *Clipa de aşteptare* de Kocsis Francisko[75] arată imaginea într-o stare de absolută destrămare, în natura ei perisabilă, precum modelul pe care îl întruchipează în sfera vizibilului. Nimic de înfățișat, în acest imaginar redus, comprimat până la dispariție, pentru că „Va fi o clipă când totul se va opri brusc,/ când nimic nu va mai avea un sens de mişcare –/ clipa unei severe întoarceri în sine/ care aspiră după ea/ toate vecinătățile simțurilor,/ o rămânere pe loc ca o mumificare”. Ceea ce ni se prezintă este paradoxul unui *nu-încă* şi proiecția într-un *va fi* care deja este, advenirea pre-venitoare a sfârşitului în prezent. Cum vine clipa de la capătul timpului în cea care e încă în curgere, substituindu-i vizibilul proxim cu invizibilul avut în vedere? Şi apoi, acest neajuns al clipei care va să fie apare el în oprirea bruscă, în carența unui prezent retezat, sau în chiar miezul mişcării căreia îi imprimă un alt sens? O clipă imprevizibilă care vine din față, pre-vine dintr-o exterioritate neapropriată, neexperiată, se arată aşa cum va fi. Dar tot ceea ce încă nu este se desprinde din ceea ce este, se deschide în corpul prezentului pe care îl aruncă în derizoriu, în *imaginea* sa inimagina-

[75] Vol. *Alteritate de duminică* (2004), în *Compendii de melancolie*, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2013, p. 296.

bilă. Clipa care va fi este imaginea celei de acum, figura timpului şi a fiinţei în timp. Mai mult: figură a timpului sfârşit, a ieşirii din timp, a opririi – fără sens – în suspensia finală. Şi cum s-ar putea reflecta timpul într-o imagine, dacă nu chiar în propria devenire, în forma pe care o desfăşoară din el însuşi? Însă în conştiinţa care îl acuză, el e deja trecerea într-un mereu altul, pre-poziţia tranzitivă, transformarea până în pragul deformării, al opririi în necunoscut. Rămânere pe loc, în nelocul evacuării. Totuşi, aici, din lipsă de timp, e loc de întoarcere, de reculegere, la fel cum imaginea oglindită în sfârşit se întoarce în conştiinţa care se vede. Se vede întoarsă în sine, căci – în pustiul sfârşitului – doar pe ea se vede, respiră aerul care încă nu e. Coboară în propria imagine, iar ceea ce se arată dinspre sfârşit se pune în vederea începutului, deschide perspectiva unui *acum* în aşteptare: „compoziţii stranii de sunete se vor aşeza/ pe nisipul lucios al aşteptării/ şi nu vor avea înţelesul cuvintelor/ şi nu vor aminti nici de armonii muzicale:/ o ecolalie a unei lumi/ care a plecat fără tine mai departe". Suspensia realizează astfel survenirea *neaşteptată* a ceea ce – în timp – este inaparent: scena nevăzută pe care joacă imaginile fără referent real, în pofida timpului – acum – epuizat. Pe nisipul lucios al aşteptării are loc – în chiar locul de întoarcere şi de răsfrângere – uvertura unui spectacol, deschiderea vederii. O *avanscenă a inevidentului* care se expune, se spune în pre-dicţiunea posibilului. Şi în răspărul lumii care îşi face sieşi ecou, în ritmul nesfârşitei sale petreceri. Clipa aceasta supremă te arată întors până în ungherul cel mai intim al fiinţei, totuşi nu o beatitudine, nu extazul desprinderii. „Vei şti totul despre tine/ în acea ultimă şi nemăsurată aşteptare/ în

care vei sta cu toată intimitatea ta,/ speriat doar la gândul/ că ai putea învia/ înainte de moarte". O aşteptare suspendată în gol, ultimă şi nemăsurată, căci nimic nu îi dă măsura unui conţinut de sens. Veghe tensionată în faţa imaginii care supraveghează, o clipă de răsuflu pe muchie. Aici imaginea stă în aşteptare, stă să dispară, se arată în sclipirea reflectării. Dar în răstimpul acestei întoarceri, preţ de o clipă, ea pune în vedere imprezentabilul pe care timpul nu-l vede.

Nevăzutul zidirii (Zeno Ghiţulescu)

La nivel formal, poemul *Atitudini* de Zeno Ghiţulescu[76] pune antitetic două ipostaze ale creativităţii, materială şi spirituală. Dar cezura e doar aparentă, întrucât, pe cei doi versanţi, înregistrăm o creştere de potenţial comparabil, măsurabil în sfera comună a naturii. Neavând principiul mişcării în sine, materia e pasivitatea care rămâne la sine, inanimatul obscur al prefabricatului sau al deja-datului. Totuşi, ea e materia *prima*, temelie a zidirii, căci unde am putea zidi ceva durabil dacă nu pe solul ferm care susţine, dă loc creşterii? Pe de o parte, aşadar, „Lenea materiei ademenind/ visul zidirii/ mai puternic decât betonul armat/ decât moartea". A face, pornind de la acest fundament, pune natura în posibil, în pozitivul *arătării*. Ceea ce se face şi creşte din materie devine în vizibil, apare din necesitatea imperioasă a manifestării. Dacă lenea ademeneşte visul, aceasta în virtutea disponibilităţii sale,

[76] Datat 10 sept. 2008, în *Memoria frunzelor*, Editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2010, p. 31.

nu de a face, ci de a se da prefacerii. Lenea materiei e poziţie şi dispoziţie totodată; poziţia pe care o ia e un dat imanent, căci ea se pune în propria punere de sine, stă în ea însăşi, se închide în punere. În stagnare, materia e noaptea naturii, nevăzutul fără fereastră, fenomenul ratat. Dar acest a-fi-pus cuprinde în sine germenele dispunerii, al dispoziţiei deschiderii. Materia e receptacolul formei, desăvârşindu-se într-o apariţie imaginală. Visul zidirii aici se iveşte, în pre-manifestarea a ceea ce începe să crească, mai puternic decât moartea, să se arate în vizibilul posibil. Este poemul o astfel de zidire, care porneşte din materia cuvântului şi se face lucru crescut, ca orice viu care are puterea dispunerii şi a înălţării? Căci stând în deschis, poemul stă în vedere, în raza privirii. Se arată de la sine întrucât vine de la sine. Are darul fiinţării, împlinindu-şi facerea în orizontul înţelegerii. Iar ceea ce se face este o zidire de imagini, arhitectura însufleţită de visul creşterii. Astfel încât, pe de altă parte, „Frunziş imaginar/ elixir din care nicicând/ nu s-a adăpat/ conjuraţia nisipului". Să fie atât de străină imaginaţia spirituală de materia în care ea visează? Aparent, niciun raport de conaturalitate între frunzişul imaginar şi nisipul sterp. Distanţa nu e însă aici ruptură, falie în sânul naturii. E o distanţă care uneşte, reface întregul, arată natura nu în dubla ei „atitudine" disjunctivă, ci în conjuncţia elementelor zidirii pe care ne-o prezintă. Liant nevăzut, pus în distanţa care ne ia ochii, ne îndepărtează de ceea ce stă totuşi sub ochi. Vedem zidirea, dar ne scapă lucrarea zidirii, creşterea ei în visul creaţiei. Lucrare ce pune materia în dispoziţia prefacerii, în orizontul desăvârşirii naturale. Altfel spus, o imagine ascunsă între frunziş şi nisip, ca un fir

străveziu întins între spirit şi materie. Elixirul prin care degustăm poemul.

Dincolo de evident (Nichita Danilov)

Trupul participă la lumina divină, deşi în mod indirect şi printr-un fel de filtru al intermediarului, caz în care *imaginea* sa imită forma adevărului cu care se aseamănă. Dar pentru a ajunge în starea de graţie a urmării, el – trecătorul, pieritorul – trebuie să treacă şi să piară, să-şi destructureze configuraţia apariţională, materia ca obiect al manifestării. Dezobiectivat prin nemanifestare, devine substanţă permeabilă luminii, o pastă moale care poate fi remodelată, reorientată către modelul ce îi imprimă forma. Un astfel de proces de rafinare şi de sublimare întâlnim în poemul *Feofan. Slavă* de Nichita Danilov[77]: „Unghiile mi-au ruginit/ asemenea frunzelor arţarului/ şi oasele mi s-au subţiat/ asemenea pietrelor/ peste care curge râul Lethe". În aparenţă, decrepitudinea marchează corpul ajuns în amurgul existenţei, dar nu ar fi decât un exemplu particular al unui adevăr general uman, dictat de timpul care ne apropie de moarte. Nu de *această* moarte este vorba, nu de existentul macerat de ireversibil, adus până în pragul nefiinţei. Trupul îşi pierde fiinţa, nu mai participă la faptul-de-a-fi care îl aşază în lume. Dezontologizarea înseamnă însă şi o implicită dezimaginare. Ce mai are el de arătat lumii, într-o exterioritate în care el nu *este*, nu ocupă loc în orizontul unei arătări? Ca ceva

[77] Vol. *Centura de castitate*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007, p. 27.

să se arate, trebuie să apară în câmpul de vizibilitate al unei forme, să decupeze un spaţiu pe care îl umple ca obiect / subiect ce dă de văzut. Dă de văzut pentru că are un conţinut conturat, arătându-se în imaginea plină a prezenţei. De data aceasta însă, timpul rămâne în afara scenei, pura uitare a celor existente[78]; nu el e cauza deformării şi a dezimaginării, căci atât ruginirea cât şi subţierea sunt acte de ecranare a fenomenalităţii repliate în sine. Asemănarea (cu destinul frunzelor şi cu cel al pietrelor din albia râului Lethe) traduce un proces de asimilare internă, căci şi în aceste situaţii fenomenul nu e decât aparenţa, manifestarea voalată a unui deficit de fiinţă. A fi asemenea cu ceea ce dispare laolaltă cu vălul ce acoperă adevărul înseamnă, inversând sensul mitului platonician, a uita nu de fiinţă, ci de vanele imagini ale acesteia, devenite indiferente, pentru a avea împărtăşire cu adevărul dezvăluit, *alétheia*. Repliere – reducţie – până la pliul din urmă, la esenţa ireductibilă, nemanifestată, dar receptivă, astfel încât trupul dematerializat să nu fie decât mediul de primire şi de exaltare a unei alte imagini: „Îngerii Domnului/ ca nişte peşti/ mi se strecoară în vârtejuri/ prin găvane...”. Imaginea aceasta nu arată nimic din existenţa uitată, din lumea sensibilă; ea apare în chiar golul pe care îl lasă în urmă evacuarea sensibilului. Îngerii care se strecoară ca nişte peşti, traversând intervalul transparent, pun trupul în condiţia intermediarului. Prin trupul pri-

[78] Cf. Platon, *Republica*, 621 a-c. Uitarea e însă şi nepăsare (Platon vorbeşte mai întâi de „râul Nepăsării” şi apoi de Lethe ca fiind „râul de uitare”), accentul căzând nu doar pe simpla amnezie, ci pe nepăsarea ori indiferenţa faţă de adevăr, în ultimă instanţă pe uitarea de fiinţă.

mitor se trece, aşa cum lumina străbate prin sticlă sau prin apă; trupul ia forma fluidă a trecerii, imaginea *cursivă* a inaparentului care vine de departe, trece şi sclipeşte în orizontul transcendenţei. Căci ceea ce se arată sub acest chip este un non-evident neîntrupat în vizibil, nevăzut ca atare în sensibil. Trupul nu mai e acum decât forma însufleţită de modelul pe care îl primeşte la sine: „[...] Mie însumi îmi sunt/ râu şi murmur/ ce înalţă imnuri de slavă/ amurgului pur". Redus la fiinţa de râu şi de murmur, trupul nu e nimic în sine, nu e pentru sine; el însuşi nevăzut, curge în fiinţă, ia fiinţă în slava altuia pe care – prin sine – îl pune în vedere.

Nu e *altul* tocmai lumina în care trupul se dizolvă pentru a fi asemenea sufletului nemuritor, naturii aletheice a acestuia? Adică: primeşte lumina pentru a fi lumină, restaurându-şi chipul după imaginea lucrului adevărat pe care îl reflectă? Ce este acest *lucru* şi care e imaginea pe care o arată, atunci când – precum în poemul *Lumină*[79] – „Aşezăm lumină peste lumină/ aşa cum alţii aşează/ mâinile lor peste alte mâini/ sau glasurile lor/ peste alte glasuri"? La prima vedere, un construct tautologic sau o dispoziţie sterilă a identicului care se resoarbe în sine. Acelaşi suprapus aceluiaşi revine la Acelaşi, fără putinţa diferenţei care să arate devierea, emergenţa altuia posibil. Şi totuşi, *alte* mâini şi *alte* glasuri vin să disloce identitatea, nu în natura ei expoziţională, redundantă, ci în forul intim al ipseităţii. Putem disocia însă o lumină aşezată peste lumină, ca un fel de strat ce se adaugă unui substrat cu care face priză? Doar lumina – pur fenomen optic – să fie aici

[79] Nichita Danilov, *op. cit.*, p. 92.

răspunzătoare de naşterea imaginii? „Dar fiecare mână/ strânge în palma ei/ nu adevărul, ci bezna;/ răul primordial/ cel de dinainte de zidirea/ tuturor lumilor...". Suprapunerea nu e înţeleasă în sensul spaţial al unei juxtapuneri şi nici măcar al relaţiei pe care o întreţin obiectele care vin în atingere unul cu altul. A aşeza lumină peste lumină înseamnă a pune *în* lumină un interior până atunci neluminat, a pune în vedere ceea ce altfel nu poate fi văzut. O cuprindere sau o învăluire, un cearcăn de vizibilitate de unde se deschide perspectiva în adânc. Dispunere concentrică în care conţinutul se străvede prin conţinător, cuprinsul prin cuprinzător: bezna dezvăluită în lumina care o învăluie. Un sâmbure al răului mai bătrân decât moartea, imemorialul pol negativ al fiinţei. Nu e adevărul, ci inversul său, dar nu în sensul maniheist al principiilor antagonice care stau la baza creaţiei. Nici neadevărul nu putem spune că e, ci *nimicul* unui *altceva*, imaginea întoarsă în golul nevederii. Nu mai e vorba acum de trupul redus la nimicul posibilei sale restaurări. Este nimicul absolut, metafizic, întunericul în care vederea se avântă în gol: „Odată cu lumina/ înălţăm în palma noastră/ şi bezna. Bezna/ dinăuntru, nu dinafară/ pentru că aşa/ e clădit fiecare lucru;/ tot ce a fost şi tot ce va fi.../ Sămânţa din care/ ies lucrurile e golul,/ e întunericul...". O dublă înălţare, dar o singură imagine. Căci ceea ce se arată lăuntric în beznă este pe măsura luminii; nimic nu creşte decât în lumină, spre lumina în care devine vizibil, se afirmă în orizontul creaţiei. De aceea bezna dinăuntru nu e potenţa negativă a descreşterii, frâna ontologică ce se opune înaintării. Nu erezia alterităţii, negativul steril, ci complementul creşterii, impulsul interior al

înălțării, centrul gol din care iradiază lumina[80]. Răul de dinaintea zidirii lumii e astfel cuprins într-o nouă zidire, supus unui alt scop, pus în slujba facerii, întrețesut în lucrarea luminii. Căci *în* lumină, el e dezvăluit, convertit și orientat spre ființă[81]. Lumina și bezna sunt cele două fețe ale unei unice imagini sau – mai bine – fața și reversul oricărui fenomen[82]. Văzutul și nevăzutul se pun reciproc în lumină, oglindindu-se diferit în Același. Iar ceea ce crește în lumină – ca lumină – este *dincolo de evident*, creând distanța care unește esența de propria-i manifestare; esența care iese din golul nevederii, într-un *crescendo* al manifestării. Inevidentul nu rămâne gol, dat neantului sterp, ci crește pe măsura ieșirii, se face după chipul și asemănarea luminii. Vine de dincolo, în golul *plin*, în forma ființei.

[80] „A rupe, în consecință, o dată pentru totdeauna, cu metaforele ce reprezintă conștiința ca un cerc luminos în jurul căruia n-ar exista pentru ea decât întuneric. Dimpotrivă, umbra este în centru" (Gabriel Marcel, *A fi și a avea*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1997, p. 27).

[81] Așa cum, în termenii lui Teilhard de Chardin, potrivit unui principiu iubitor de restaurare, pasivitățile diminuante (răul, moartea) sunt transfigurate și integrate într-un plan superior. Și astfel nefasta lor „putere de descompunere și de disoluție va fi captată în folosul celui mai sublim dintre procesele Vieții" (*Mediul divin*, Editura Herald, București, 2007, p. 79).

[82] „Îngerul cu două fețe/ își lasă picioarele pe acoperișul de țiglă.// ...Două chipuri ca două tălpi,/ învârtindu-se-n cerc și îndepărtându-se/ una de alta: două talere de aramă ce măsoară/ lumina și întunericul" (*În podul casei*, în Nichita Danilov, *op. cit.*, p. 55).

Golul transparent (Friedrich Michael)

Dispariţia – cum am remarcat şi în alte cazuri – nu e opusul apariţiei, căci ceea ce iese din vedere arată o nouă configuraţie a posibilului, pierde puterea vizibilă a cuvântului şi totuşi mai are ceva de spus. Poemul *Adiere de vânt* de Friedrich Michael[83] pune în scenă o astfel de posibilitate a manifestării absenţei, elocventă abia în retragere: „În vasul gol/ îndelungata tânguire/ a lipsei aromelor/ de flori campestre/ ce l-au umplut altădată/ se face simţită/ prin tăcerea sa". Ceea ce lipseşte îşi *arată* lipsa, se manifestă în urma ce ia forma golului. Golul acesta însă nu e simpla absenţă a ceva ce nu mai este; prezenţa defunctă nu mai califică orizontul deschis de fiinţa lucrurilor. Ceea ce este, fără predicat ontologic, se arată în imaginea unui gol consistent, căci în vasul gol – în forma pură a unui cuprinzător fără cuprins – nu aromele, ci *lipsa* lor se face simţită, vorbeşte prin tăcere. Nu prezenţa retorică, ostensivă a realului care apare şi barează vederea, ci omisiunea lucrătoare, bifarea strălucitoare. În această paradoxală manifestare, realul nu e adus înapoi, nu revine într-o reapariţie aparentă; el nu se reumple poetic printr-o imposibilă reiterare de sine. Restituirea nu e aici actul reparator, recuperator al unei aboliri, doar forma care ar reabilita, fantomatic, un cuprins nevăzut. Nu cu o redare avem de a face, nu cu repunerea în drepturi – şi în vedere – a unui conţinut derealizat. Darul golului e o donaţie absolută, preaplinul unei donaţii aurorale, ceea ce se dă în retra-

[83] Vol. *Passacaglia*, Editura Junimea, Iaşi, 2009, în Friedrich Michael, *Pâine şi vin*, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2012, p. 194.

gere, atunci când se ia din vedere: „Goliciunea transparentă,/ interioară, de culoarea/ albului sepulcral/ al zăpezii siberiene/ e proprie doar/ sufletelor pierdute,/ odinioară atât de sensibile/ la zgomotul valurilor/ ireal de albastre/ – ecou al unei chemări/ ce se zbuciumă-n ceruri". Golul nu are aici doar natura unei fiinţări care umple vederea în chiar lipsa de fiinţă. Pe de o parte, într-o fenomenologie a inversiunii apariţiei, el pune forma în eclipsa vizibilului, arătându-se pe sine în lumina interiorului răsfrânt, în condiţia esenţei care dă de văzut[84]. Pe de altă parte, ceea ce se dă este transparenţa prin care se trece, albul lucrurilor sau miezul incolor în care vederea se înmormântează[85]. Dar ceea ce e astfel expropriat – din vedere, ca şi din orizontul prezenţei – este împropriat prin punerea sa în adânc, resimţit ca propriul autorevelării sinelui. Nu e acesta tocmai darul abia acum vizibil al sufletelor pierdute, pierdute şi regăsite în distanţa care le profilează imaginea? O imagine a *golului transparent*, a urmei sau a ecoului ce duce vederea mai departe, cheamă la străbatere, aşa cum ceea ce e pus în absenţă se arată dincolo de dispariţie, se rosteşte în lipsă.

[84] Condiţie clar-obscură sau revelatoare a unui mister care se dezvăluie în propria învăluire, conform naturii ambivalente a arătării şi ascunderii: „Din seminţele de-ntuneric, destin încifrat/ în numere celeste, se naşte lumina –/ şi lumina coboară în suflet/ ca să se-ntoarcă închisă în el şi în taină,/ ca apa vărsată în apă.// Astfel, stăpânul al cărui oracol se află în suflet/ poartă două coroane: una albă care-l arată făcându-l în timp să fie/ şi alta neagră care-l ascunde sub nevăzutul din veşnicie" (*Natura*, vol. *Gnoza*, Editura T, Iaşi, 2005, în Friedrich Michael, *op. cit.*, p. 87).

[85] „Vibraţia inimii/ disparent diafane" (*Identitate acvatică*, vol. *Abis*, Editura Junimea, Iaşi, 2011, în *op. cit.*, p. 275).

Drumul vederii. Înapoi şi de la capăt (Liviu Georgescu)

În poezia lui L. Georgescu, nu o dată, retragerea sensibilului corespunde unui act implicit de abdicare din vedere. Lucrurile lumii nu numai că îşi restrâng orizontul apariţional, ci urmează calea inversă a demanifestării, aşa cum ni se arată în poemul *Drum înapoi*[86]: „timpul mă împinge înapoi, către ce, către cine?/ înapoi către mine, printre ziduri uscate,/ florile se scutură la auzul paşilor, inimile seacă/ la trecerea vrerii,/ pădurile ard şi raza se închide în sine". Am putea vorbi aici de o concomitentă dezontologizare indusă de o temporalitate ce îşi reneagă cronologia? Dar timpul care curge invers iese din definiţia sa naturală, trece în răspărul existenţei. Se resoarbe în amonte pentru a se dizolva în sursa unui abia perceptibil palpit. Altfel spus, se dezobiectivează, îşi pierde tranzitivitatea, ba chiar fenomenalitatea, devine pur tranzit spre altceva. Nu mai dă nimic de văzut prin sine; ceea ce se arată se iveşte aproape fără voia sa, în lipsa care îi urmează resorbţia. Rămân în *urmă* vestigii, imagini în trecere, zdrenţe ale sensibilului în bernă, în ruina vizibilului: ziduri uscate, flori scuturate, inimi secate[87]. Ce se (mai) vede nu e decât această trecere spre nefiinţă, închiderea într-un subiect dezafectat. Căci subiectivitate mai este, dar nu în determinaţiile ipseităţii emergente; închis în sine, în mineitatea exfundată a pasivităţii, eul e evacuat, ocultat

[86] Vol. *Ziua de dinainte*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2012, p. 135.

[87] „O mişcare finală văzută prin clipele sfărâmicioase –/ materie, obiecte, inerţie, elan, oameni, umanitate,/ sunt doar semne pe o coală iluzorie" (*Zguduire*, vol. *Ziua de dinainte*, ed. cit., p. 58).

de chiar ceea ce i se ia din vedere. Nu mai are persoană, proprietate identitară; e expropriat de sine însuşi, dez-apropriat în lipsă: „prin ierburile arse, cu greu mă urnesc înspre apa vie/ să pot să ajung pe lumină./ şi cine mă aşteaptă pe mine?/ farmecul stelei licăreşte duios peste lună/ bătută cu unghia, răsunând în pustie". Un drum înapoi către sinele evanescent, o trecere încremenită în suspensia timpului. De fapt, înapoi spre niciunde, spre nimeni, prin distanța pustie a unui decor în declin. Apa vie nu e apariția ce dă relief peisajului străbătut; e imaginea profilată în retragere, în departele anti-peisajului, figura limpezită a de-naturării. Precum licărul stelei, imaginea nu pune lucrurile în lumină. Nu luminează decât la distanță, neaşteptată apariție în miezul dispariției. O imagine împietrită *în* distanță, în vederea distanțată de ea însăşi, împinsă în larg, în orizontul lărgit al nefamiliarului posibil: „singure mările stau împietrite, nu clatină vântul un val./ eu trec pe deasupra ca un vultur senin,/ privesc totul din cer şi mă prăvălesc în goluri adânci./ doar un suflu s-a oprit de niciunde şi roade în mal". Imaginea surprinde tocmai trecerea în care ea se încheagă, pe care o opreşte şi o pune în vedere. Nu se vede ca atare decât ceea ce stă în trecerea însăşi, desemnarea inversă a unui recul. De niciunde se ivesc astfel de imagini care, trecând, se petrec în vedere, pun vizibilul în adâncul şi în lumina ochilor: „fluturii s-au întors în piatră, piatra s-a întors în pântec./ primele gânduri strălucesc fără ape, e cineva acolo?/ prin crăpăturile vremii se răsfiră singur şi veşnic un cântec". Vederea respiră în ritmul trecerii şi al întoarcerii. Paradoxal, se mişcă pe măsură ce imaginile opresc mişcarea, fixează departele unei zări strălucitoare.

Acolo, dincolo – ca şi aici, în spaţiul poemului – *ce*, *cine* sau *cineva* sunt instanţele anonime ale nevăzutului, neutrul netimpului. Nu cântă aici, în chip poetic, decât ceea ce, coborând în nevedere, spune ce nu se vede şi arată mai mult decât spune.

Drumul înapoi e drumul spre început, vederea de la capăt, din originea de unde toate purced. Aici, pe pragul ultimului, a începe pune posibilul înălţării. Vederea se curbează până la limita de jos a vizibilului pentru a intra pe orbita unui alt orizont. Poemul *Aşteptând*[88] propune scena acestei detente, complementară retragerii din poemul discutat anterior. După asceză, extazul, dar el nu e cu adevărat revelator decât în asceză, în despuierea radicală de orice imagine fenomenală. Ceea ce nu înseamnă că exterioritatea se defenomenalizează în favoarea unei percepţii numenale care ar scruta adâncul, altfel insondabil. Am văzut că interioritatea însăşi a eului nu mai are natura unui subiect coagulant, fibra unui nucleu tare, devine fluidă, evanescentă, neutră[89]. Dar actul acestei resorbţii se spune în chiar întoarcerea sa în potenţă, dă de văzut desfacerea care pune – apocaliptic – temeiul unei noi faceri[90]: „Prin pietrele roşii sclipind în deşert/ trupul meu trece cu aripi în nori/ aleargă prin orizonturi mărite/ se dezleagă de marile pro-

[88] Vol. *În umbra luminii*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2014, p. 40.

[89] „O cădere îndelungată/ doar spre-năuntru, unde/ cuvintele vieţuiesc libere, deşi urechi/ potrivite nu sunt./ Unde/ moartea e umbră, şi nemurirea e umbră" (*Înlăuntrul*, vol. *În umbra luminii*, ed. cit., p. 6)

[90] Ca în poemul *Imagine de final* (vol. *Ziua de dinainte*), în care „Prin tencuielile florii se străvede un fum de sfârşit,/ îndemnând înainte" (ed. cit., p. 50).

misiuni/ şi devine aer şi umbră". Vederea respiră, spuneam, urmând însă mişcarea acestui spaţiu curbat; expiră tot ceea ce e menit destrămării, se dezleagă de imaginile expirate ale sensibilului şi inspiră golul în care se avântă, se lasă inspirată de ceea ce (de)scrie văzând[91]. Trecerea e acum zbor, înaintare în perspectiva inversă, prefacere în imponderabilul viziunii: „Înaintez prin vise de apă, printre lotuşii vii/ vibrând ne-ncetat/ cu domuri de stele pe ochi"[92]. Imaginile vibrează în lumina care le pune în vedere, se deschid în golul pe care îl arată. Imagini fulgurante ale sclipirii prin care se trece, ca prin vise de apă, transparenţe ce atrag, cheamă vederea dincolo de câmpul imediat vizibilului: „Pe mâluri sclipitoare, prin grote luminate de îngeri,/ în vrafuri de puf cristalin în care dorm fluturii,/ sufletul meu însetat de lumină/ vine pe sănii prin nămeţii purificaţi"[93]. Transpa-

[91] „Trebuie să străbat această pânză iluzorie, încet s-o destram/ şi s-o transform într-un geam transparent" (*Freamăt*, vol. *Ziua de dinainte*, ed. cit., p. 29). Străbaterea este curbură a câmpului de vedere, îndoire a unghiului care deschide o altă perspectivă (cf. poemele *Îndoitura timpului* sau *Îndoitura arcului*, în care „cuvântul se îndoaie-n cuvânt până când/ gândul se-ntoarce în atingeri şi vederi şi auz", vol. *În umbra luminii*, ed. cit., p. 39). Acum vederea lunecă „pe imaginea presată în sine", devenită transparentă: „Privesc prin foile pleoapei ca prin pergament/ – palimpsest diafan, încărcat de aripi, atârnând de voci" (*Îndoirea cerului*, vol. *În umbra luminii*, ed. cit., p. 27).

[92] „Intru în apele clare, în undele timpului,/ în revărsarea imaginii pe maluri de lumină./ Din existenţa ei de aer se naşte realitatea./ Aici şi acum" (*Umbrele cerului*, vol. *În umbra luminii*, ed. cit., p. 34).

[93] „Şi prin transparenţă se vedeau muzici întrupându-se/ şi creaţia primenindu-se/ în imensitatea de aer şi vid" (*În frunte cu prăpastia lumii*, vol. *Ziua de dinainte*, ed. cit., p. 171).

renţa pune în distanţa transcendentului, a transferului în invizibilul vizibilului. Trupul străluminat, înălţat în puritate, premerge sufletul care, despovărat, legat doar de ceea ce sus îl dezleagă, vine în lumină, trece în netrecător. Iar ceea ce trece se distanţează, îşi arată o clipă imaginea înainte ca ea să dispară, lăsând vederea plină de golul care o absoarbe.

Altfel decât a vedea (Teodor Dună)

Modul în care funcţionează distanţa ce face loc constituirii imaginii ne este înfăţişat în poemul *Dormi* de Teodor Dună[94]: „există un loc departe de aici în ceruri/ acolo sunt altfel de trandafiri/ ei cresc atât de mult încât pot acoperi/ şi jumătate din cerurile mai îndepărtate/ şi jumătate de cer niciodată nu e puţin". Dacă departele deschide spaţiul, îl pune în extensia de sine, nu îi dă în schimb limitarea. Dimpotrivă, între *aici* şi *acolo*, limita este *aici*, în imaginea obiectivă, conturată şi definitorie – definitivă – a lucrurilor. *Acolo* – în ceruri – lucrurile sunt puse în altă condiţie a fiinţării, sunt *altfel* nu pentru că se prezintă drept altele, marcând ostensiv diferenţa ontologică. Şi totuşi diferenţa este alteritatea pe care tocmai distanţa o instituie, dar în interiorul imaginii, ea însăşi lărgită, pusă în distanţa vederii. Perspectivă verticală care înalţă vederea, dar deopotrivă inversă; deschiderea pe care o creează desenează spaţiul creşterii, al dilatării, iar ochiul cade în nelimitatul unui orizont pe care nu îl poate umple. Altfel spus, nu reali-

[94] Vol. *De-a viul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010, p. 75.

zează adecvarea cu lucrurile de cunoscut pe care se aşteaptă să le cuprindă în unghiul lui de vedere. Cade în sus, absorbit de creşterea care îi deviază percepţia, înscriind-o în orbita unui fenomen pe care nu îl are în vedere. Un imposibil paradoxal al manifestării, căci trandafirii de acolo cresc în nevăzut la fel cum cresc şi în vedere. Ce creştere îşi imprimă sensul în această distanţare fără limite, în absenţa căreia imaginea nu ar fi cu putinţă? Cum putem înţelege ceva ce se pune şi creşte în vedere, dar pe care nu îl avem ca atare în vedere? Nu e însă o creştere a invizibilului în vizibil, ci o potenţare a vizibilului pe măsura unui *altfel* invizibil. Un fenomen de substrat care, fără să se manifeste în afară, face implozie, fisurează câmpul percepţiei sensibile, arată în adânc – şi într-un plan răsturnat – altceva: „o dată la o mie de ani ei se umplu de rouă/ roua acestor trandafiri e la fel de adâncă precum mările/ dacă priveşti prin ea oricare margine a cerului se apropie/ pare că oricând poţi strânge în palme cerul". Dacă intenţionalitatea vederii nu poate umple donaţia excedentară a invizibilului, care i se prezintă drept gol de nevăzut, vederea se lasă umplută de ceea ce a golit-o. Imaginea nu e golul de vedere decât atât timp cât percepţia e covârşită de mai-mult-decât-vizibilul inaparentului. Ea se umple însă intuitiv de îndată ce percepţia consimte noului orizont care o absoarbe, o sustrage imediat-vizibilului şi o trans-pune într-o apariţie oblică. Iar aceasta întrucât imaginea plină nu apare în faţă, la nivelul ochiului care o contemplă; apare lateral, se umple pieziş, la distanţa unui departe care o pune într-o altă lumină. Acum nu pe ea se arată, ci trimite spre nevăzutul ce o umple. Abia umplută, ea devine golul transparent prin care se

vede. Vederea înălțată întâlneşte aici adâncul, într-un act de convergență care aşază contrariile în identitatea de esență. Dacă imaginea trandafirilor cereşti se umple de rouă, ca de o a doua imagine, subaparentă, acest dublu imaginal creează posibilul diafan al străvederii. Prin roua pe care o învăluie, trandafirii nu se văd, dar ceea ce se pune astfel în vedere sunt marginile cerului care se apropie. Nelimitarea de care vorbeam nu suferă aici vreo amputare; nu cu îngustarea unui unghi optic avem de a face. Perspectiva pe care o deschide apropierea limitelor nu înseamnă limitare, ci punere în vedere a departelui ca loc de aproape, a *altuia* invizibil drept posibil în cuprinsul extins, înălțat şi adâncit deopotrivă, al vizibilului. A privi *prin* această imagine care se deschide în străfundul inimaginabil al lumii înseamnă a vedea *altfel* lumea şi chiar, poate, a înțelege *altfel decât a vedea*. Cel ce strânge cerul în palme nu vede o imagine a cerului; îl cuprinde în transparența propriului conținut, în distanța crescută în sensul străbătător prin roua adâncă ce umple trandafirii cerului. Ceea ce este *acolo* apare acum *aici*, între marginile cerului ca şi între palmele adunate. Se deschide în limitele fertile ale acestei adunări, în locul predilect al reculegerii. Iar ceea ce iese la vedere este posibilul vederii înseşi, dat înțelegerii nu prin puterea cuvântului ori a conştiinței treze, ci pe calea ocolitoare, nevăzută, a somnului, în suspensia cunoaşterii, ca într-un fel de sesizare abrogată a ceva ce ni se întâmplă în absență: „abia îți mai pot vorbi abia mai pot/ aşa că dormi acum dormi cum doarme roua în trandafiri”.

Imaginea de sine (Dan Coman)

În poemul *Aniversarea 2* de Dan Coman,[95] comprimarea distanței se realizează prin exercițiul dificil de adoptare a perspectivei inverse, care deschide un alt unghi de vedere: „răstălmăcesc toate vorbele până ce nu mai înțeleg nimic/ până ce se limpezește apa din ligheanul de seară". Pentru început, experierea decuvântării, destructurarea discursivă; cuvântul nu mai exprimă un sens dat înțelegerii, rostitul abdică din orizontul unei denominații – acum – superflue. El se întoarce la rostirea în care nespusul prefigurează actul comunicativ, dar spune mai mult prin omisiunea referentului. Vorbele răstălmăcite până la întunecarea înțelegerii traduc tocmai, prin anticipație, întoarcerea pe dos, tulburarea pertinenței lingvistice. Cuvintele nu mai au *ce* și *despre ce* vorbi, nici nu se adresează cuiva anume; ele scriu poemul de-scriindu-se pe sine, resorbindu-se în semne sau vestigii. Tulburare *necesară* în vederea limpezirii, căci ceea ce nu se poate spune se vede, se distinge cu atât mai bine cu cât cuvântul se stinge. Limpezimea nu e, în acest context, cadrul propice înțelegerii; cea care se limpezește, în apa ce deschide distanța, este vederea. Ea intră în noua perspectivă fără înțelesul pe care îl lasă în urmă, pe seama cuvintelor dezafectate. La rândul ei, distanța intră în vedere, se deschide pe măsură ce cheamă, invită la străbatere: „îmi cufund chipul pentru a face rotocoale liniștitoare/ fața mea coboară adânc/ trece de margini/ intră în lemnul scaunului/ fața mea trece de scaun și se implântă în podea/

[95] Vol. *Erg*, Editura Charmides, Bistrița, 2012, p. 23.

dau din obraji ca din picioare de cal nebun/ acum nu mai am nicio îndoială/ niciun cuvânt nu-mi mai întrerupe vuietul capului/ apa din lighean se face neagră şi tare/ faţa îmi intră cu putere în pământ". Ceea ce se vrea un exerciţiu compensatoriu de liniştire sau un simplu joc care să dejoace deriva limbajului se dovedeşte o aventură existenţială *organică* ce pune în scenă o veritabilă anatomie a suferinţei, dar şi o cale fenomenologică a devoalării. Cale pe care chipul se cufundă, coboară în sine, în *imaginea de sine*; intrarea în acest nou peisaj este o continuă trecere a pragurilor, traseu iniţiatic ce presupune – drept reducţie – o dematerializare treptată. Dacă alcătuirile materiale sunt străpunse, demantelate în structura lor închegată, ele nu mai au densitatea substanţială care să opună rezistenţă. Fiinţa lor nu mai are nimic subzistent, rezistent, fiind la rândul ei destructurată, decreată până la transparenţă. Faţa care coboară, intră în lucruri şi trece prin ele e faţa întoarsă în precaritatea posibilităţilor de expresie, în posibilul pe care nu îl are în vedere. Nu îl are în faţă, aşa cum ar avea obiecte ale lumii vizibile. Faţa se întoarce în sine, în reversul celor pe care le răvăşeşte, le străbate şi le străvede. Faţa nu e faţada inexpresivă care se dă în spectacol, în vizibilul exteriorităţii; ea nu se mai vede, nu e văzută – faţă a cui? pentru cine? – dar vede fără să fie. Căci, trecând prin lucruri, ea aproape că dispare, se şterge în nevăzutul distanţei străbătute. În faţa ei nimic de văzut de natura unui fenomen care ar cere privirea. Vederea limpezită nu străluceşte pe faţa avidă să privească; ea înaintează des-figurându-se, aşa cum cuvintele se răstălmăcesc amuţind. Vederea însăşi se pune în faţă, îşi creează o mereu altă faţă care, la rându-i, se răs-faţă în

vederea care o consumă. Aruncată înainte de vederea care îi deschide calea, fața nu e figura ci chemarea. Fața cheamă vederea, îi stă mereu în față, imagine evanescentă a pre-venirii în sine. Niciun reper în acest spațiu evacuat, doar borne ale vizibilului defunct. Ce se poate vedea în mediul acestei totale destrupări, ce față ar mai putea dibui ceva în adâncul neluminat? Dar „fața îmi intră cu putere în interiorul capului şi înspăimântă cârtița/ acum pielea ce înveleşte pe dinăuntru capul/ meu alb este cu adevărat albă/ acum pielea aceasta este lumina ochilor mei". Ceva tot mai e de văzut, de vreme ce – pe ultimul prag al coborârii – fața se răsfrânge în chiar răsturnarea perspectivei. Unghiul de vedere e acum cu totul inversat, iar punctul din care se vede nu e termenul unei sosiri, ci începutul unei plecări. Perspectiva lăuntrică întoarce orizontul, căci tot ce era înainte invizibil îşi arată reversul, invizibil al vizibilului ieşit la lumină (inclusiv albul care se developează din apa neagră ca din propriul negativ). Vizibilul cuprins în ochi devine cuprinzător, căci el conține în sine invizibilul care apare în vedere. Pielea albă a capului înveleşte pe *dinăuntru* pentru ca lăuntrul să se dezvelească, la fel cum feței i se dezvăluie inaparentul care o învăluie: supra-fața albă a luminii. Interiorul nu pune în evidență exteriorul; acesta din urmă rămâne în paranteza suspensiei. Interiorul însuşi se pune în vedere, se arată pe față. El nu are propriu-zis un exterior, ci se revarsă în afara sinelui care tot sine este, în propria interioritate dezvăluită, ridică fața la suprafață. Imaginea de sine se adună toată în distanța comprimată în vedere, străluceşte singură în lumina ochilor.

Eul e altul (Claudiu Komartin)

O aceeaşi punere în scenă a imaginii de sine, în poemul *Imagini de august* de Claudiu Komartin[96], deschide însă o altă dimensiune, un cadru schimbat al distanţei: „În august, imaginile cu mine se voalează./ Mă trezesc, mă ridic din scaunul cu rotile/ şi ard. Mă gândesc la noi,/ cum mergeam alături şi nimic nu/ ne-ar fi putut atinge". Voalarea imaginilor cu / de sine nu aduce doar dispariţia eului, ca imagine, ecranarea identităţii de fiinţă, ci are drept rezultat dezvăluirea *altuia*. Eul şters din vedere se trezeşte din tautologia reflectării, iese din cercul vicios al imaginii identicului. Se ridică la nivelul, fără reprezentare, al unei distanţe care nu-i aparţine; se distanţează de sine în diferenţa de imagine pe care o dă alteritatea. Arderea nu e posibilă decât alături de altul care, deşi aproape, pe aceeaşi cale a combustiei împreună, rămâne departele absent. Eul se topeşte în *noi*, se mistuie însă în aparenţa care i-l dă pe celălalt. Celălalt este doar în eul care-l gândeşte, iar ceea ce survine ca imagine mentală deschide orizontul unei apariţii imprezentabile. Imprezentabilul e intangibilul, nereprezentabilul în sfera percepţiei sensibile. Nu el subîntinde imaginea inaparentului, face în schimb cu putinţă pasajul, peisajul unei noi perspective: „în adânc lacul subteran sclipeşte/ seminţele au germinat în tăcere/ am putea adormi la marginea lor./ Deasupra sunt dealuri şi păduri,/ irisul verde întunecat o insinuare a/ luminii răsfrânte mângâind/ pielea răcorită de vântul nopţii". Peisaj de subtext, căci eul desprins de sine nu

[96] Vol. *cobalt*, Casa de Editură Max Blecher, Bistriţa, 2013, p. 14.

se vede în imagine; *creează* însă, în chiar distanța pe care o pune în vedere, imaginea altuia în sine. *Eul e altul* – am spune, parafrazând formula rimbaldiană –, intră în orizontul primitor al altuia, se vede prin altul. Iar ceea ce îi e dat de văzut se configurează – cum altfel? – bidimensional, se aşterne îndoit în vedere. *Dedesubt* sclipeşte lumea subterană a germinației, locul posibilului, golul însămânțat de potențele creşterii şi ale prefacerii. Spațiu infrareal al originarului sau început absolut al creației, el este *altul* posibil ivit în miezul identității. Aici cuvânt încă nu e, nici lumină desfăşurată în vizibilul exteriorului. Căci altul nu e exteriorul eului, cel pe care îl vede afară, în stranietatea transcendenței. Altul e imaginea de sine care, abia acum, întemeiază identitatea revelând-o în diferență, la distanță. O interioritate pură care se dă în imaginea incipientului, în odihna somnolentă – maternă – a premanifestării. *Deasupra* se vede peisajul conturat al deja-existentului, apariția în lumină a unei imagini la care ochiul participă aproape vegetal. Se pune în vedere cu insinuanța clarității. Totuşi, o imagine oblică văzută prin lumina răsfrântă; întunecarea nu închide vederea, la fel cum vântul nopții nu aduce eclipsarea vizibilului, căci lumina nu e a ochiului şi nici a imaginii văzute. Ea aparține intermediului transparent – diafan – ce face cu putință atât naşterea imaginii cât şi vederea ei. Imagine cu atât mai luminoasă cu cât e profilată pe un fond de spațiu mai întunecat. Aici ceea ce se arată e *dedesubt* şi *deasupra* totodată, în aceeaşi imagine care dă vizibilității substratul inaparent şi suprastratul manifestării sale. Ca atare, nu două imagini suprapuse, etajate pe niveluri distincte; una e condiția de posibilitate a celeilalte, comunică una pentru şi prin

alta. Dacă lumina lumii, cea care pune lucrurile în vizibilitatea lor sensibilă, desface această imagine biunitară, disociind între eu şi noi, între acelaşi şi altul, punând *între* o distanţă de nestrăbătut („Macaralele zilei strivesc orice gând/ neputinţa nu bate cuie în şira spinării,/ ne îndepărtează unul de altul definitiv"), – în schimb, imaginea rezistă prin propria lumină, deschide spaţiul *median* al unei mijlociri: „Nu vom sfârşi în niciun paradis/ în niciun infern dragostea mea/ ne vom târî sub o piatră şi vom aştepta/ nepăsători tunetul". *Nici...nici* pune tocmai imposibilitatea disjuncţiei, nu a lipsei de perspectivă. Perspectiva se deschide *între*, dar de data aceasta ca relaţie, o punte de legătură, a unei manifestări prelungite până la sfârşit. Sfârşitul manifestării nu înseamnă însă *ultimul* apariţiei. Căci ceea ce s-a dat în imaginea unuia în-doit în altul continuă să se dea. Se redă în inaparentul nemanifestat, în inevidentul fără fenomen, ca *imagine ascunsă* în transparenţă, a unei apariţii de nevăzut. În sfârşit, imaginea se retrage în propriul început, în aşteptarea unei noi lumini, a „tunetului" unui cuvânt, care (în lumea poemului) să îi dea distanţa ivirii, la nesfârşit.

În colecţia *TEXTE DE FRONTIERĂ* au apărut (selectiv):

Apocalipsa de carton, Nichita Danilov
Aşa ne-am petrecut Revoluţia, Sorin Bocancea & Mircea Mureşan
Ceea ce cred, Hans Küng
Cealaltă parte a vieţii noastre, Haig Acterian
Cel de-al treilea sens, Ion Dur
Cioran. Vitalitatea renunţării, Emil Stan
Cultura faliei şi modernitatea românească, Angelo Mitchievici
Cuvintele puterii. Literatură, intelectuali şi ideologie în România comunistă, Mioara Anton, Bogdan Creţu & Daniel Şandru (coord.)
Datoria împlinită, Mihai Pricop
De la presa studenţească în comunism la presa postcomunistă, Sorin Bocancea (coord.)
Evadări în lumea liberă, Adrian Marino
Exil în propria ţară, Constantin Ilaş (coord.)
Imaginar cultural şi social. Interferenţe, Horia Lazăr
Incertitudinile prezentului, Gustave Le Bon
Însem(i)nările magistrului din Cajvana, Luca Piţu
Jurnal în căutarea lui Dumnezeu, Arşavir Acterian
Jurnal londonez, Dumitru G. Danielopol
Jurnal parizian, Dumitru G. Danielopol
Luciditate şi nostalgie, Dan Ciachir
Luminătorii timpului, Liviu Pendefunda
Mărturisiri din exil, Pavel Chihaia
Mit, magie şi manipulare politică, Nicu Gavriluţă
Moartea care mă apasă, Katherine Mansfield
Modernitate şi tradiţie în Est, Tănase Sârbu
Monolog pe mai multe voci, Ion Deaconescu
Noi şi ceilalţi, Tzvetan Todorov
Noi şi postcomunismul, Sorin Bocancea
Nihilismul, Franco Volpi
Ok. Pentru America!, Gheorghe Stan
Omul cu trei aştri, Yvan Le Page
Simptome, Virgil Nemoianu
Societatea românească în tranziţie, Ion I. Ionescu
Statutul femeii în România comunistă. Politici publice şi viaţă privată, Alina Hurubean (coord.)
Trei rîuri şi-un ocean de poezie, Valeriu Stancu
Zece eseuri, Mihai Pricop

În curs de apariţie:
Revoluţia română. Militari, misiuni şi diversiuni, Sorin Bocancea (coord.)

Formând un diptic împreună cu *Poetica imaginii. O fenomenologie a inaparentului* (2015), cartea de față ar putea fi considerată o replică peste decenii la *Filosofie şi poezie* a lui Tudor Vianu, deloc mai puțin speculativă şi nici mai puțin ambițioasă. Modul de articulare şi de ilustrare al ideilor e însă diferit, ca şi atitudinea stilistică.

Dorin Ştefănescu inițiază aici o căutare, o veritabilă „vânătoare" a „imaginilor de sub imagini" din poezia românească modernă şi contemporană, într-o succesiune surprinzătoare şi chiar derutantă a autorilor selectați. Lectura sa dificilă şi subtilă a „poetalului" (termenul îi aparține) porneşte de la o suspectare metodică a aparenței şi continuă cu o forțare analitică a limitei între vizibil şi invizibil, între prezentabil şi imprezentabil. Avem de a face cu o analiză în acelaşi timp textuală şi conceptuală de care poeții români nu s-au bucurat până acum şi care merită să fie urmărită în meandrele şi nuanțele ei.

Mircea Martin

ISBN 978-606-24-0137-5



www.euroinst.ro





INSTITUTUL EUROPEAN